

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

19

ARTE

LONGHI: *La 'Giuditta' nel percorso del Caravaggio* – RAIMONDI: *La congiuntura metafisica Morandi-Carrà* – ARCANGELI: *Appunti per una storia di De Pisis*

Antologia di artisti

Antologia di critici

Antologia caravaggesca rara

Appunti

LUGLIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1951

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 400

Prezzo del fascicolo letterario L. 300

Abbonamento cumulativo L. 3800

(Estero L. 6000)

EDITORIALE

CONSUNTIVO CARAVAGGESCO. - *Peccato, che l'occasione della Mostra del Caravaggio, col suo successo eccezionale, imprevedibile, abbia colto alla sprovvista gli organizzatori e non abbia così lasciato il tempo di allestire un servizio statistico che oggi sarebbe prezioso anche per i preventivi di mostre avvenire. Soffocati dalle ondate dei visitatori, un giorno dovemmo attendere personalmente alla statistica degli ombrelli, che dice troppo poco.*

Inutile ripetere i totali già conosciuti. In due mesi e mezzo di apertura, circa mezzo milione di visitatori, una media cioè di 5-6mila al giorno. Mai visto nulla di simile. La Biennale Veneziana, con tutti i suoi allettamenti collaterali; le grandi mostre italiane di Londra e di Parigi; la mostra del Bellini (per citare soltanto i successi maggiori), tutte superate a gran distanza.

A giudicare dalla flessione quasi insignificante delle entrate negli ultimi giorni di caldo e di ferie estive, si può anche soggiungere che, ove la Mostra fosse potuta durare fino all'autunno, e cioè, in tutto, cinque o sei mesi, i visitatori avrebbero, probabilmente, sfiorato il milione. E si correrà a dir subito: uno su quarantacinque italiani. Ma sarebbe una statistica troppo in astratto perché non chiarisce il quesito più importante, di ripartire esattamente le quote fra le varie città e regioni d'Italia. Quanti, i visitatori milanesi e lombardi e quanti i torinesi i veneti i fiorentini i romani? Quanti del sud? E cioè, implicitamente, che successo avrebbe avuto la Mostra, se fatta a Roma o a Firenze?

Anche privi delle varie quote regionali, non pare ardito presumere che la maggiore debba toccare a Milano e alla Lombardia (ho sentito parlare di un 75-80%₁₀) e, data la odierna ripartizione sociale, è anche meno incerto che la quota più alta andrà alla classe che è, a distanza, la più numerosa. Più 'Anacleti gassisti', insomma, che 'Signorine Snob'. Anche di questo si dovrà tener conto nell'interpretare il successo, e nel pronosticarne altri alla regione che si è dimostrata la più colta d'Italia, o almeno la più desiderosa di esserlo; che è anche più promettente.

Da più parti mi son già sentito chiedere le cagioni principali del grande successo; e forse non è inutile provarsi a ripartirle in breve, ma

equamente, tra la accuratezza del piano, la buona scelta della sede nel cuore della metropoli lombarda, la semplicità e il decoro della presentazione, l'abilità dell'ufficio-stampa, la ricca collaborazione dei quotidiani e dei periodici; senza dimenticare il merito principale che spetterà sempre all'argomento stesso.

Della linea generale della Mostra, non mi sta certamente di parlare in esteso. Che strada essa abbia percorso da quando il Pacchioni fece per primo il nome del Caravaggio per una presentazione a Milano; che inciampi abbia incontrato e superato, tra cunette e schiene d'asino; che aiuti, che intelligenza e che capacità di lavoro da parte della Segreteria Generale di Costantino Baroni, di Gian Alberto Dell'Acqua e dei varî sostenitori (fra cui era anche l'energia di Fernanda Wittgens); son tutte cose che il pubblico immagina anche senza conoscerne i particolari, spesso vivacemente colorati.

Si trattava di lasciare ad un uomo come il Caravaggio la sua parte di gran protagonista, raccogliendone tutta l'opera disponibile; di graduare le presenze della cultura che ne provenne, scegliendole fra le persone prime e più degne di essere immesse nella conoscenza comune; di abbandonare l'argomento al punto giusto dove esso si arresta (non dico si estingue) o troppo divaga dalla radice iniziale. A questo piano si è cercato di tener fede e, se lacune vi furono, gli organizzatori sono stati i primi ad avvertirle nel Catalogo e anche, per quanto si poteva, a giustificarle.

(Così per la prefazione, troppo gigantesca per presentarla, costituita da certe zone dell'arte lombarda del quattro e del cinquecento. Quanto alla cronaca degli anni milanesi del Caravaggio, stesa dal Peterzano e soprattutto dai Campi, la mia proposta fu di ricostituirla con ampiezza in una specie di mostra sussidiaria da allogarsi nella chiesa di San Paolo, ove già stanno di casa alcuni dei brani più significativi; ma, sebbene la commissione tecnica fosse consenziente, difficoltà esterne impedirono il progetto e ci si dovette ridurre alla saletta 'documentaria', un po' monca. Le lamentevoli assenze di certi dipinti del Caravaggio stesso, dell'Elsheimer e di qualche altro 'nominativo' costituiscono il catalogo delle opere chieste e non concesse alla Mostra; catalogo che si tiene a disposizione degli eventuali obiettori. Ho sentito anche lamentare la inopportunità della presentazione del bellissimo Rubens di Fermo, che non è certo un quadro

caravaggesco. Verissimo, ma qui mi è d'obbligo dichiarare che, contrariamente a quanto potrebbe inferirsi dalla storia critica del quadro, la proposta di esporlo non venne da me.)

Una bella quota di merito va sicuramente all'ufficio-stampa della Mostra, alla perspicacia con cui il Bissi e il Fantuzzi seppero interpretare i dettami del Baroni e canalizzarli verso la stampa quotidiana e periodica, valendosi anche dei modelli, in questo campo insuperabili, offerti dal Barbantini e dal Pallucchini nelle celebri mostre veneziane; eppure il successo è andato molto al di là di quegli illustri precedenti.

Che sia allora da accrescere la quota di merito assegnabile alla stampa quotidiana e periodica con la sua massa di articoli di fondo, capi-cronaca, etc.? Qui bisognerà particolareggiare. Collaborazione vi fu di certo, soprattutto dal lato informativo (basti citare, in proposito, le belle, gustose cronache del Miniaci sul Corriere della Sera); ma, per la parte di 'fondo', nessuno potrà dire che gli articoli siano stati mai pesantemente elogiastici o clamorosi (ciò che del resto non era domandato); ve ne furono parecchi di serî ed efficienti, quando venivano da buoni specialisti come il Biancale, il Branzi, il Fornari, il Guzzi, il Magagnato, il Papini, il Valsecchi, il Volpe, ecc.; altri invece, riservati, contraddicenti e, non troppo di rado, persino inesatti e fallosi nell'informazione testuale.

E soccorra qualche esempio. Sebbene la Segreteria fosse prodiga di fotografie con diciture aggiornate, nei primi giorni fu una girandola di Caravaggio apocrifi riprodotti per buoni, e non sui quotidiani soltanto, ma in periodici di aspetto colto come 'La Fiera Letteraria' e 'Le Arti'. Un grande settimanale a rotocalco uscì con litografie a colori, ma stampate a controsenso; un altro, in un articolo, anch'esso, di colore, trovò, fra tutti gli studiosi del Caravaggio, da citarne uno solo, Giuseppe Cattaneo, della cui consistenza anagrafica è lecito dubitare; un altro ancora, nella foga di anticipar notizie sui caravaggeschi prima che alle opere fossero apposti i cartellini, trasse da qualche manualetto una mezza dozzina di nomi di secentisti a caso, nessuno dei quali, infatti, aveva titoli per figurare alla Mostra; la notizia della spedizione da Amsterdam del dipinto di Ver Meer, arrivò alla stampa in veste di 'Fermier'. Mi domando se un giornalista sportivo che scrivesse Demuisier invece di Demuysère, non verrebbe liquidato su due piedi. Ma nell'informazione artistica, tutto è lecito.

L'arte figurativa è carne da cannone, da spararci a palla; e in una nazione, per eccellenza artistica, come l'Italia, una classe di giornalismo artistico degna di questo nome, non si è ancora formata. Meglio dirlo schietto.

Non ho seguito da vicino, alla Mostra, la parte degli imbonitori o accompagnatori di piccole comitive scolastiche o culturali, di città o di provincia. Una volta sola che mi accadde d'incontrarne uno, mentre stava entrando nella sala delle opere napoletane e siciliane, dipinte dal Caravaggio fra i trentatrè e i trentasei anni, lo sentii premettere: 'Eccoci alle opere della vecchiaia del Maestro'. Seppi più tardi che questi era un libero docente universitario per la storia dell'arte.

Ma non voglio entrare io, parlando a voce alta, nella camera della carità; restiamo nello stanzone sonoro della stampa quotidiana. Dopo le informazioni a braccio (che il pubblico poteva sempre rettificare sui cartellini e sul catalogo), rimane da ascoltare il gruppo dei diffidenti e degli scontentoni. Costoro parvero dire: 'Ma era proprio così bravo il Caravaggio? Possibile che non ce ne fossimo accorti? O non si tratti di qualche sapientone che voglia sfoggiare su un tema inedito a spese della nostra accortezza?' Uno, infatti, dei motivi dominanti in questa zona, fu appunto il dubbio se il Caravaggio sia davvero degno di accompagnarsi a quei quattro o cinque nomi che sfolgorano nel cielo dell'arte italiana e se un piccolo diaframma non lo separi ancora dall'empireo dei numi. Una disposizione, insomma, così ingenuamente retorica da fortificarci nel fiero sospetto che la comune coscienza figurativa della nostra classe media (non è qui il caso di parlar d'alta cultura) sia ancora ferma a quei pochi eroi o superuomini in zazzera e berretta, barbone e tavolozza, che ha imparato a conoscere e a venerare dal rovescio dei quaderni delle scuole primarie.

È anche probabile che codesti avveduti, e proprio pochi giorni innanzi che la Mostra si aprisse, si trovassero intimiditi dalla comparsa di un divertente libello dove un critico di fama mondiale come il Berenson, veniva a rinnovare contro il Caravaggio le vecchie accuse accademiche di incongruenza e di trivialità. Nulla di nuovo; ma per poco non lo ringraziarono della sollecitudine con cui mirava ad evitare uno sdruciolone alla coloniale critica nostrana che si accingeva incautamente a lavare in pubblico, invece che in casa, i suoi poveri cenci caravaggeschi.

Non era invece luogo a tanto timore, ove si avvertisse che il libretto del Berenson era la divagazione personale, fin troppo personale, di un critico il cui studioso corso aveva sempre proceduto sforbiciando agiatamente i bossi e le mortelle del giardino rinascimentale, e non più oltre; salvo che una volta, quando, sui suoi cinquant'anni (e cioè ai giorni della prima fioritura di studi caravaggeschi, fra il '10 e il '20) non aveva esitato a collocare il Caravaggio proprio in quell'Olimpo dell'espressione perfetta dove seggono gli eroi di cui dianzi si è fatto cenno; una sentenza su cui non è lecito tornare con la scolorina e della quale perciò, in doveroso omaggio a questo Nestore dei nostri studi, gli organizzatori della Mostra ebbero ancora il tempo di fregiare la fascetta del Catalogo ufficiale.

Ma quegli stessi diffidenti, colti in contropiede, prima dal saggio del Berenson, poi dalla inopinata fascetta del Catalogo, guardarono passare per due volte, velocissima, la palla caravaggesca, restando inchiodati a fondo campo a raccattarvi broccoli e malumore. Ormai si può deplorare che le cose siano corse così sgraziatamente, e senza ombra di resipiscenza da parte di persone di buona penna, che la sanno pur lunga sullo sfondo di certi dispareri e non dovrebbero lasciarsi confondere sulla sostanza delle cose.

Tutti conoscono, per esempio, Leonardo Borgese che io ho per un caro uomo, brillante, umoroso, e, spesso, animato dallo spirito delle buone cause; ma che mai e per nulla al mondo vi consentirebbe di esser d'accordo con lui. In tanti anni che egli fa torto alla mia pazienza, mai che mi sia riuscito di farlo venir fuori dalla buca del contraddittore. Questa volta è stato lo stesso. Se il Caravaggio gli piaccia o no, dopo i suoi quattro articoli mi è difficile dire. L'importante, per lui è che non si chiami Caravaggio un realista, perché allora no, vi dirà che è un idealista; e se dite che è capace di stile, vi accuserà di fare del vecchio formalismo; se insistete sul colorista, egli si rifugerà sul plastico; se vi arrischiate a dire che è bello, no, che è brutto: se ripiegate modesti su un dialettico 'bello-brutto', egli ve lo capovolgerà in un 'brutto-bello'; e via su questa china. Da tanti rimpalli terminologici, tutto traspare, per il pubblico corrente, fuorché il consenso che pur sarebbe reperibile, solo che ci si accordasse preventivamente sulla semantica dei termini e sull'oggetto, in cui, volta per volta, intendono di esercitarsi. Ma proprio il consenso sembra sgra-

dito, e il risultato è che il pubblico di un quotidiano, mentre desidera di essere informato sui punti fermi di una mostra d'arte, si trova invece trascinato ad assistere alla giostra del Saracino.

Nello stesso critico non manca di affacciarsi anche un altro motivo di timore, che cioè l'interpretazione semplice, 'popolare', del Caravaggio possa facilmente scivolare in populismo, quarantottismo, materialismo dialettico e così tingersi di politicità. E il timore si fa addirittura certezza negli articoli di A. Mezio, che, dalle colonne di un foglio liberale, parla con piglio di reazionario schietto. Ma è una certezza mal posta, dovendosi anzi onestamente riconoscere che, nell'occasione pur così propizia, la stampa di sinistra non ha punto abusato di facile propaganda e non ha cosperso che sobriamente di cacio caravaggesco i soliti maccheroni dialettici; direi anzi che il Maltese, il De Grada e il De Micheli siano stati tratti sulla facile china proprio dai loro buoni studi, assai meglio del Mezio; del quale conosco un poco il curriculum giornalistico, non gli studi. È vero che egli ce ne dà un saggio parlando della nobilissima cultura cremonese del Cinquecento come di una 'civiltà da carrettieri' (quasi che non di Cremona si parlasse, ma di Regalbuto o di Petralia Sottana); assimilando Ceracchini al Gramatica, il Borgianni al tardo De Chirico, e così mostrando che vi sono almeno quattro pittori che egli non conosce punto; negando che il Caravaggio possa avere espresso sentimenti che non erano del suo tempo, come se il privilegio degli innovatori non fosse appunto di 'ricordarsi di giorni ancor non nati'; escludendo, senza conforti più autorevoli, l'accessione della mirabile 'Giuditta' al corpus del Caravaggio autografo; ed altre obiezioni dello stesso peso.

Molto più sorprende che una parte degli argomenti del Mezio si riaffacci, e con maggiore asprezza, in uno scrittore fra i più rilevanti com'è il Vittorini, in un articolo tanto più difficilmente confutabile in quanto consta di due parti distinte; e così contraddittorie fra loro, da sembrar scritte da due diverse persone. Un 'Vittorini A' comincia col lamentare che, del Caravaggio, il pubblico abbia inteso l'apparenza più che la sostanza; e un 'Vittorini B', strada facendo, si accorge che in Caravaggio non v'è sostanza alcuna; o, tutt'al più, quella che potrà valere per una pittura prona e servizievole a un qualunque regime autoritario e di polizia.

E poiché l'unico modo di riconciliare alla meglio, nell'articolo,

le due parti contraddittorie è di arguire che, nella prima, il Vittorini abbia creduto necessario salvar la faccia di una generica e non meglio identificata arte moderna di avanguardia; e, nella seconda, trapassare il cuore di un più reperibile 'neo-realismo contenutistico', rimane soltanto da deplorare che il Caravaggio debba esser preso in mezzo per questi scopi di contropropaganda, in nulla da distinguersi da quelli della propaganda pura e semplice.

Che il Caravaggio abbia reso coll'opera sua un giudizio sfavorevole non soltanto sulla pittura del suo tempo, ma anche, implicitamente, su tutto il mondo che lo attorniava, non può negarsi. Una vera rivoluzione pittorica non può esser fatta soltanto dal nervo ottico, e quanto all'occhio interiore, esso vede tante cose. Quando il Caravaggio dipinge nella sagrestia napoletana quei suoi straordinari pezzenti invitati alla distribuzione dei rosari, egli non pensa mica ch'essi li debbano sbattere in faccia ai torvi inquisitori domenicani, gli basta di rilevare come li accolgano con una certa vogliosità fidente, quasi un amuleto efficacissimo contro il loro destino di sciagure. Non sta a lui di giudicare 'tecnicamente' della superstizione dei tempi, ma non per questo egli resta dall'esprimere, come ogni altro grande pittore, in termini di bellezza, una carica di umanità schietta che per esser tutta nuova può bene alludere anche una nuova struttura di ragione e presagire un nuovo costume, una diversa moralità.

Tanto vero che, proprio mentre il Vittorini sospetta che il Caravaggio sia stato malvagiamente propinato come veleno contro l'arte più moderna, un giovanissimo critico, in un suo dialogo immaginario (prossimo a uscire in istampa) fra il Caravaggio e un cieco divenuto, pone in bocca a quest'ultimo, e con pieno consenso del pittore più antico, parole tali che anche un Klee avrebbe potuto pronunciare. Ma Klee non era un astrattista; e neppure un neo-realista.

ROBERTO LONGHI

LA 'GIUDITTA'

NEL PERCORSO DEL CARAVAGGIO

IL BRILLANTE ritrovamento, dovuto a Pico Cellini, della 'Giuditta' del Caravaggio, venne ad animare, se pur ce n'era bisogno, anche gli ultimi giorni della memorabile Mostra milanese. E perché nessun dissenso che riunisse le due qualità, così difficili a trovarsi assieme in questa zona, autorevolezza e buona fede, ebbe a manifestarsi in proposito, si può star certi che l'opera non tarderà a entrare stabilmente nel 'corpus' autografo del grande lombardo *[tavola 1/]*.

A che punto, precisamente? Io credo, in quel tratto ancora schiettamente 'precoce', quando il Caravaggio si poneva, o era posto con insistenza, di fronte a temi di contrasto fortemente agito e drammatico, e li risolveva con l'accentuazione estrema dei riflessi fisiologici. Recenti, in questa zona, i suoi esperimenti, dal 'Fanciullo morso dal ramarro' alla 'Testa di Medusa'; recenti anche le sue prime invenzioni sui temi sacri della 'Conversione di San Paolo' (il dipinto Balbi-Odescalchi) e del 'Sacrificio d'Isacco', oggi agli Uffizi.

Con la ritrovata 'Giuditta' è così la seconda volta che il Caravaggio attinge ai brani più crudi dell'Antico Testamento. La brutalità e la ferocia han sempre corso nel mondo e il Caravaggio, quando la esigenza tematica sia così impellente, troverebbe indegno palliarle e smorzarle anche di un punto. La classicità cinquecentesca amava limitarsi, in questi casi, ad allusioni di 'ante' o di 'post factum': ma il Caravaggio pensa che se si vuol essere buoni testimoni della realtà di un evento non resta che assistere di persona al suo apice di 'accadimento' e non distoglierne punto lo sguardo. Per un Sacrificio d'Isacco, sarà dunque il vecchio Abramo mentre già 'tiene il ferro presso la gola del figlio che grida e cade' (Bellori); per una 'Giuditta che uccide Oloferne', l'istante in cui la giovine, bellissima ebrea è al colmo del suo gesto ferino, commentato dall'accanimento della vecchia fantesca impietrita; e il gigante assiro esala un orrido lamento di animale sorpreso; e la luce già fa colletto sulla gola a metà segata.

Fortuna che i romantici non conobbero questo quadro che lo Stendhal non avrebbe certo mancato di paragonare

al fatto dei Cenci; e fortuna anche, in confronto ai nuovi romantici, che (almeno nella mia cronologia) il dipinto preceda di quattro o cinque anni quell'evento nerissimo che fu del 1598.

A proposito di codesti argomenti più efferati, non occorrerà dimenticare come il Caravaggio, nei suoi primi anni, amasse dichiararvisi polemizzando contro la critica che correva gli studî e qui, in particolare, contro coloro che gli rimproveravano la comodità di tenersi agli 'oggetti di ferma' (come dirà il Malvasia) e la mancanza di 'azione'. Ora, ec-covi l'azione! E può ben darsi che, nell'atto di marcare il contrasto tra il disgusto appena corrugato dell'eroina, l'animalità del gigante scannato, e l'orrore della vecchia fante, il Caravaggio abbia dato, moralmente, in secca; ma egli stesso trova il modo di disincagliarci subito sul mare di quell'altro spettacolo più profondo che affiora anche qui dal modo del suo vedere 'le cose naturali'.

Basta incantarsi sui particolari dell'opera, per intenderlo. Non soltanto, poniamo /*tavola 2*/, sulla fisica, tangibile (non 'plastica') bellezza di questa Giuditta, 'fornarina del naturalismo', sulla vampa di lume che l'avvolge e la intride nei capelli fulvi, ossigenati a strisce dal sole dei campi di Ciociaria; nel collo che ha riflessi di calde trasparenze come un rocchio di travertino su cui la perla dell'orecchino brilla candida come una colomba librata in luce; nel busto a laccioli verdi-erba sulla camicia di lino ruvido; nella polpa agile delle braccia fino alla damaschinatura nell'elsa della scimitarra di lama azzurra, felice accanto al sangue che spiccia come mosto nuovo dall'otre di pelle umana...

Oppure figger l'occhio sul profilo della vecchia fantesca /*tavola 3*/. La 'Cumana', la 'Vecchia Capitolina'? Ricordi in polemica per un risultato che stupisce con la sua astrazione, come un pezzo 'precubista' dipinto da un Cézanne dell'epoca saitica.

O si veda anche soltanto il tendone sanguigno /*tavola 4*/ che, col suo grande vivagno, sembra segnare nel quadro la chiave del basso profondo.

O, infine, /*tavola 5*/ il corpaccione del gigante. Tremendo. Eppure le ombre vi soffiano dolci come su un torellino bianco, scannato sulla neve delle lenzuola; un paesaggio alpestre a ombre azzurre diacce.

Un contrasto insomma fra felicità ingenua di visione e orrido testuale che è segno di crisi di crescita e sarà ben diversamente dialettico nel tema analogo, risolto all'ultimo

atto della vita del pittore; in quella 'Salomè' del 1609-10 oggi all'Escorial, che è stata una delle rivelazioni della Mostra di Milano.

Ma nella 'Giuditta' siamo ancora al punto in cui il Caravaggio comincia appena 'a ringagliardire gli scuri' come dice il Bellori, soggiungendo però: 'per dar rilievo all corpi'; ciò che per noi cade fuori delle intenzioni del pittore in cerca piuttosto di una evidenza sfolgorata, momentanea; non dunque di una qualifica immanente alla figura umana che anzi, nel suo pensiero, è predestinata a macchiarsi della casualità dell'ombra e talora a impigliarsi in essa fin quasi al misconoscimento di sè medesima.

Proprio questo punto particolare di crisi entro il percorso caravaggesco, lega la 'Giuditta' ad altre opere ben note ai visitatori della Mostra. Nel 'Sacrificio d'Isacco' degli Uffizi, il manto di Abramo a pieghe dure di panno spesso, non è diverso dall'aspetto del tendone sospeso sulla Giuditta; nel 'San Francesco' di Hartford le maniche di lino dell'angelo accestiscono come queste dell'eroina, cui ha servito di modello la stessa popolana che ci era nota dalla 'Santa Caterina' Barberini-Thyssen; mentre la sbarratura dello sguardo nella fante era già apparsa come pretesa drammatica (e forse senza troppo successo) nella faccia del compare entro la sottile commedia psicologica dei 'Bari' (oggi smarriti); quanto alla cuffia della stessa fante, toccata da 'impressioni' di bianco, essa va d'accordo con quella dell'oste nell' 'Emmaus' di Londra. Questa rete di rapporti sembra coinvolgere anche il 'Davide' del Prado.

Bene. Tutte codeste opere, pur collocate nell'ordine più plausibile ('Bari', 'Abramo', 'San Francesco', 'Santa Caterina', 'Emmaus'), non si allontanano troppo fra loro nel tempo e tutte, in vario modo, sembrano accompagnare le prime meditazioni del Caravaggio sul grande impegno dei due quadroni laterali della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi con la 'Vocazione' e il 'Martirio di San Matteo'. Pertanto, la data che si vorrà assegnare al nuovo dipinto dipenderà da quella che si vorrà scegliere per l'inizio dei dipinti di San Luigi; ma è una data sulla quale, proprio in questi giorni, si vuol contendere su fondamenta speciose. Bisogna dunque tornare un momento nel vivo della contestazione.

A un articolo del Dottor Hess (nel 'Burlington Magazine' dello scorso giugno) che mirava a collocare i dipinti di San Luigi addirittura dopo il 1600 ho già risposto ('Paragone' 17,

1951); ma, quasi negli stessi giorni, usciva anche un impegnativo saggio di Denis Mahon ('Caravaggio revised' in 'Burlington Magazine', giugno 1951) che, dalla nuova cronologia hessiana, toglieva lo spunto per spingere molto più innanzi del consueto la intera serie cronologica del Caravaggio. Il quale sarebbe giunto a Roma non già prima del 1590, ma soltanto nel 1592; avrebbe dipinto i suoi quadri 'giovanili' tra il '92 e il '98; il primo 'San Matteo' per l'altare Contarelli (quello perito a Berlino) nel 1599-'600 e il secondo sei mesi dopo; la 'Vocazione del Santo' sul 1603 e cioè dopo i quadri di Santa Maria del Popolo e la 'Deposizione' Vaticana; e il 'Martirio', ancora più tardi, nel 1603-04. Si tratta, come ognuno intende, di una serie cronologica induttiva; ma il Mahon l'ha puntuata e seriata con una tale precisione da offrire il campo a rilievi particolari.

Senonché, prima ancora che io mi esprimessi in proposito, un nuovo articolo dello stesso autore, apparso or ora nel 'Burlington' del settembre ('Caravaggio's Chronology again'), e scritto dopo un ultimo esame dei dipinti di San Luigi a chiusura di Mostra (e cioè con quella illimitata facoltà di illuminazione e di arrampicamenti di cui tutti ci giovammo) ed anche dopo aver preso nota della mia risposta allo Hess, ritorna ampiamente sui propri passi, ammettendo che i laterali di San Luigi debbano riportarsi parecchio più addietro, forse al limite tra il vecchio e il nuovo secolo. Non è ancora l'accettazione piena del curriculum da me proposto tanti anni fa, giacché il Mahon ritiene tuttavia con lo Hess che le vicende ereditarie della cappella Contarelli abbiano interferito sostanzialmente sull'esecuzione dei due dipinti del Caravaggio, mentre, a mio parere, non la toccano di necessità, ed anzi, nel documento del 1596, indicano rapporti dell'esecutore testamentario col pittore, lasciando intendere che questi attendesse da tempo alla commissione. Comunque il Mahon è sulla buona strada; ed alla sua speranza che altri documenti effettivi vengano a precisare meglio la datazione dei dipinti di San Luigi, credo si debba tutti partecipare e, secondo i propri mezzi, collaborare perché diventi realtà.

Per parte mia offro quel poco che trovo nelle mie vecchie schede e sembri sfuggito all'attenzione degli altri ricercatori. Ricordo, per esempio, che in un libro stampato a Roma nel 1601 e cioè a una data alla quale, secondo lo Hess, la commissione di San Luigi era ancora da eseguirsi, si citano di quella importantissima chiesa nazionale soltanto due cose

principali per l'arte: la prima è la cappella maggiore e la seconda è la 'bella cappella' Contarelli; così dichiarandola già in essere da tempo; come si sarebbe, del resto, potuto indursi anche da un altro fatto esterno, ma sempre determinante a Roma per la conclusione di tutti i 'lavori in corso'; intendendo l'occasione dell'Anno Santo del 1600.¹

Confermata così, anche per altra via, l'esistenza delle opere di San Luigi entro l'ultimo decennio del Cinquecento, io amo sperare che il Mahon si indurrà a una revisione profonda della sua tabella cronologica caravaggesca, anche per quanto riguarda gli anni precedenti.

In questa zona, se vogliamo indicare il punto di dissenso più profondo, egli trova simpaticamente ottativa, ma, nel fondo, romantica la mia tendenza a contrarre entro due anni (a cavallo tra il penultimo e l'ultimo decennio del secolo) il gruppo delle opere schiettamente giovanili del Caravaggio: dal 'Bacco' ai 'Bari', per intenderci. Ma in verità, una volta ammesso che, nel percorso generale dell'artista, lo stacco mentale più profondo è proprio tra il 'primo' San Matteo (che nel gruppo giovanile rientra pienamente) e il 'secondo' che appartiene alla completa maturità del pittore ed è ormai databile ancora prima del 1600, non sarà dubbio che, traducendo lo stacco in un calendario plausibile, esso richiederà almeno un decennio. Di qui la convenienza di riportare le opere 'giovanili' intorno al '90; una data che, segnata anche nel pavimento della cappella Contarelli, stringe d'avvicino ai panni 'neoquattrocenteschi' del primo 'San Matteo'.

¹ Riproduco il passo perché importante anche per i riferimenti alle volontà testamentarie del Contarelli. 'Questo tempio è molto bello, & rifatto con grande artefitio, & spesa... La cappella maggiore di questa chiesa è una delle belle cose che si possino vedere. Vi è ancora una bella Cappella in honore di San Matteo Apostolo, & Evangelista drizzata dalla buona mem. di Mons. Matteo Contarello antico Cortigiano; persona molto letterata & pratica delle faccende della Corte Romana; stato sempre Datario durante il Pontificato di Gregorio Decimoterzo, & per i suoi meriti creato da esso Papa Cardinale del titolo di Santo Stefano dell'anno 1583... Quale Monsignor Matteo si è adoperato ancora in far finire, & la Cappella Maggiore, & l'istessa chiesa, & fece fare a sue spese un Tabernaculo di bronzo, overo metallo, per conservarvi dentro il Santissimo Sacramento dell'altare con figurine maravigliose da primi maestri di quel mestiero, & con grossa spesa. Ultimamente passando à miglior vita questo buon Prelato ha ordinato, che dei suoi beni si facciano molte opere pie, & fra l'altre che con il suo si mantenga la musica, & i cappelloni di detta chiesa, come si dice largamente nel suo testamento...' (CLEMENTE FANUCCI, *Trattato di tutte le opere pie dell'alma città di Roma* - Roma, 1601, p. 332-335).

È ben vero che il Mahon ama disseminare le opere 'giovanili' lungo quasi tutto il decennio 1590-1600; ma ciò contraddice al racconto preciso che i biografi più accreditati, perché presenti ai fatti, ci han dato dei 'principi' del Caravaggio. A questo proposito desidero richiamare l'attenzione del valente ricercatore inglese sopra un punto che mi pare essenziale. I 'principi' del Caravaggio furono, notoriamente, di bohème disperata, miserrima. Crede egli davvero che questa umana, anzi disumana, condizione abbia potuto protrarsi per sei o sette anni? Perché, dal suo còmputo, a rapporto con la cronaca del Caravaggio 'bohème', proprio questo assurdo resulterebbe. Vediamo di sanarlo.

Il Mahon colloca infatti la 'Zingara che dà la ventura' sul 1597-8, quasi al termine di una lunga serie che iniziatasi sul 1592, aveva dato sul 1594-5 il 'Fanciullo morso dal ramarro' e la 'Testa di Medusa'. Ora avviene che il Mancini, nel suo passo sul 'prezzo delle pitture' (qui pubblicato da John Clark) ci dica testualmente: 'Così ancora un artefice *non conosciuto* ma di valore [può] aver venduto le sue opere a vilissimo prezzo, come s'è visto del Caravaggio *nei principi di suo operare* come si vide nel quadro del Giovanetto morsicato dal Ramarro [e] nella Zengara, che dà la ventura, che uno diede per 25 giuli, l'altra per 8 scudi'. Tragga il Mahon le conseguenze per la sua tabella. Le opere ch'egli dissemina, a notevole distanza, lungo l'ultimo decennio sono dal Mancini ascritte con certezza tutte ai 'principi di un artista non conosciuto', cioè non riconosciuto nel suo valore e perciò costretto a vendere 'a vilissimo prezzo'; più ancora: proprio la 'Zingara che dà la ventura', assegnata dal Mahon sul 1598 e cioè quando già il documento udinese del 1597 ha parlato del Caravaggio come di artista 'celeberrimo', leggi di fama assodata e tale dunque da specchiarsi economicamente negli alti prezzi, risulta invece dipinta dal Caravaggio al tempo dei suoi 'principi' miserrimi e ceduta a prezzo di fame. La stessa contraddizione interna emergerebbe del resto anche dal sostenere che un artista che vendeva per *otto* scudi (*nel 1598!*) un quadro 'a due figure' potesse, tre anni dopo, ottenere *quattrocento* scudi per i due dipinti di Santa Maria del Popolo. La fama del Caravaggio sarebbe scoppiata così, improvvisamente, meteoricamente intorno alla fine del secolo; per tutto il decennio 1590-1600 il Caravaggio si sarebbe trascinato come un vagabondo, o poco meno, fra i rigattieri avidi e i protettori di mezza tacca e di carità pelosa. Qui, di nuovo, mi perdoni il Mahon, siamo in pieno

romanzo, mentre pur si avevano in mano tutti i referti per non scriverlo mai.

Anche la 'precocità' del Caravaggio, sulla quale io non potevo non insistere e che era in buon accordo coi pochi dati certi già a nostra disposizione (e cioè la nascita nel 1573 posta a contatto con la citazione di 'pittore celeberrimo' del 1597, quando il pittore aveva ventitre-ventiquattro anni) non trova grazia presso il Mahon che vorrebbe esigerne citazione espressa dalle fonti antiche. Ma non c'era bisogno di dirlo! Essa è abbastanza sottintesa nel racconto della disperata miseria dei 'principi', solita a quei tempi per un pittore adolescente, non ancora ventenne. E lasciamo pure le induzioni. Mi basti chiedere se, in bio-psicologia generale, l'aver dipinto a 27 anni i quadri di Santa Maria del Popolo, a 29 la 'Deposizione', a 30-31 la Morte della Vergine, non sia segno di una 'precocità' connaturata e perciò da ritrovarsi già nei 'principi'. E che codesti 'principi' debbano essere stati assai presto anche nel tempo reale della vita dell'artista, è palese fin dal documento del 1584; quando cioè il Peterzano, assumendo il tirocinio del Caravaggio undicenne, garantisce di poterlo mettere in grado di lavorare da solo entro quattro anni, e cioè quando l'allievo sarebbe stato a stento quindicenne. Negare insomma la precocità al Caravaggio, sarebbe come volerla negare a un Masaccio, tanto simile a lui anche per altri aspetti.

Sono perciò convinto che al Mahon, così attento e così pronto a ricredersi, apparirà sempre meglio come anche questa parte della sua tabella avesse riportato danni dall'incongruo spostamento che i dipinti di San Luigi avevano subito nella 'ragioneria romanzesca' dello Hess. Una volta ricollocati questi nell'ultimo decennio del '500 e se si voglia tradurre le fondamentali pause dello svolgimento stilistico del Caravaggio in cronografia reale è impossibile, ripeto, non riportare ben addietro il gruppo 'giovanile', comunque si voglia suddividerlo e seriarlo, al principio di quel decennio; per così lasciare a quei due grandi saggi autobiografici che sono i dipinti laterali di San Luigi il lasso di tempo (per me all'incirca dal 1591-97) atto a contenere il vario e complesso accrescimento dello spirito dell'artista; accompagnandolo, per giunta, col gruppo abbastanza folto delle 'opere di cavalletto' che meglio vengano a chiarirlo e a puntuarlo. Una pagina in proposito è già nel testo da me premesso alla 'mappa caravaggesca', uscita il 1° luglio presso l'editore Martello. Non mette conto ch'io la ripeta qui. Ma vale la pena di dire che il ritrovamento della 'Giu-

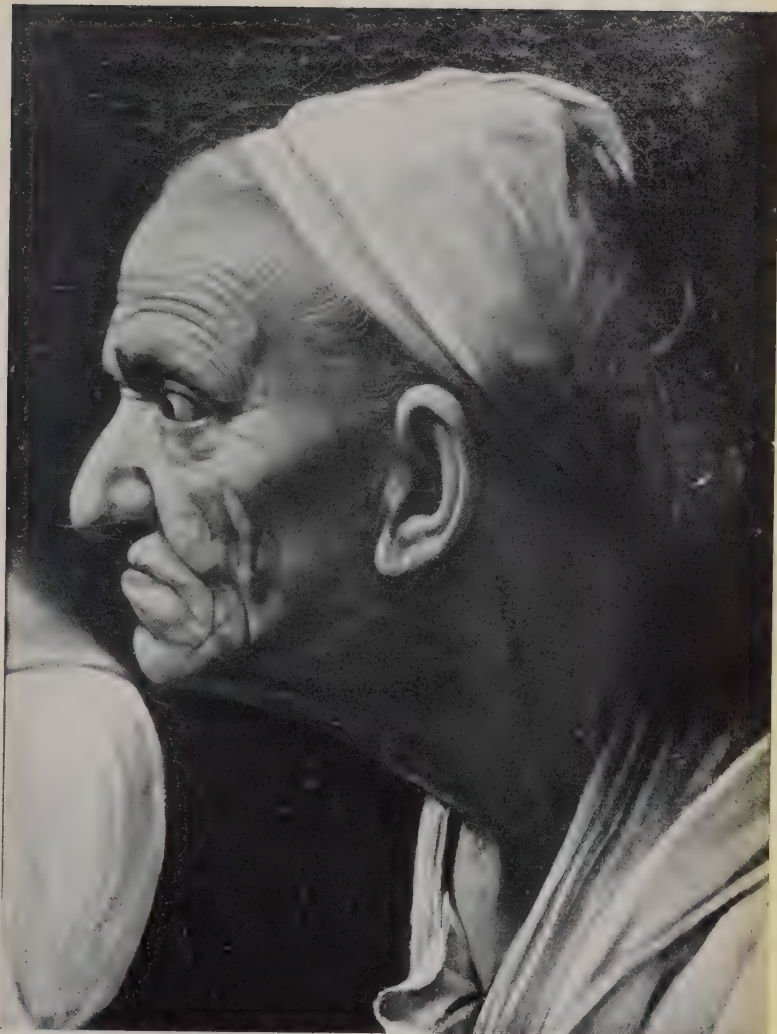


1 - Caravaggio: 'Giuditta e Oloferne'



2 - Caravaggio: *Giuditta* (particolare)

Roma, Casa Coppi



3 - Caravaggio: la fantesca (particolare)

Roma, Casa Coppi



4 - Caravaggio: la tenda (particolare)



5 - Caravaggio: il corpo di Oloferne (particolare)

Roma, Casa Coppi



6 - Valentin: 'Giuditta e Oloferne'





8 - Morandi: Fiori 1913

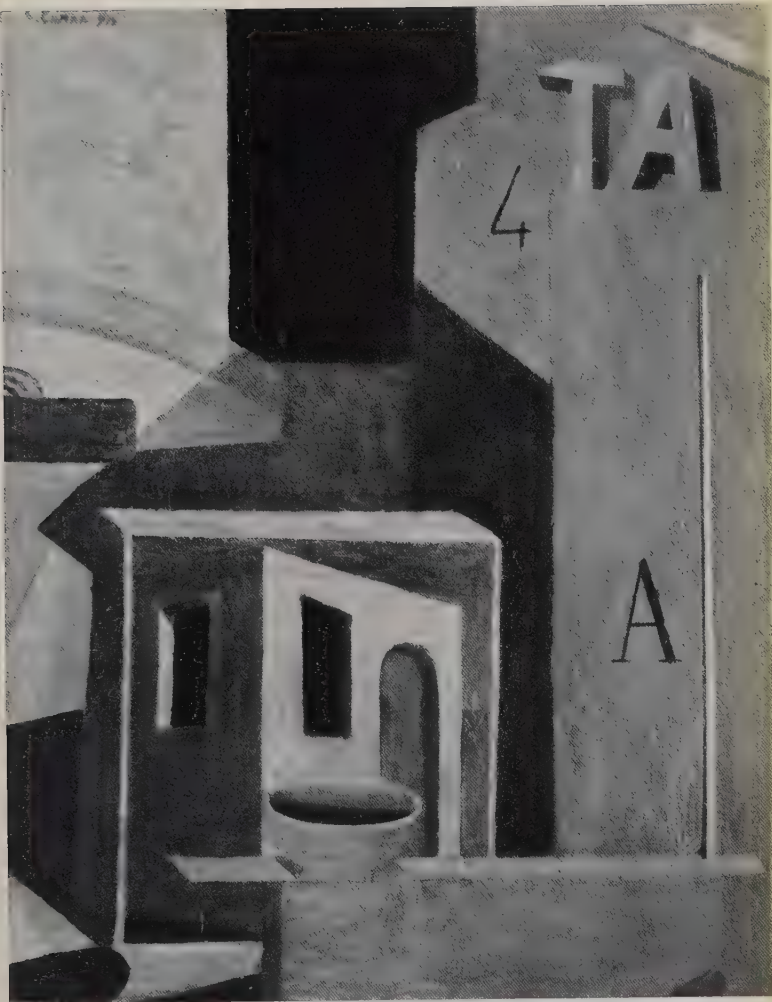
Raccolta privata



9 - Morandi: *Natura morta* 1914

Proprietà dell'autore





11 - Carrà: *Composizione*

Raccolta privata

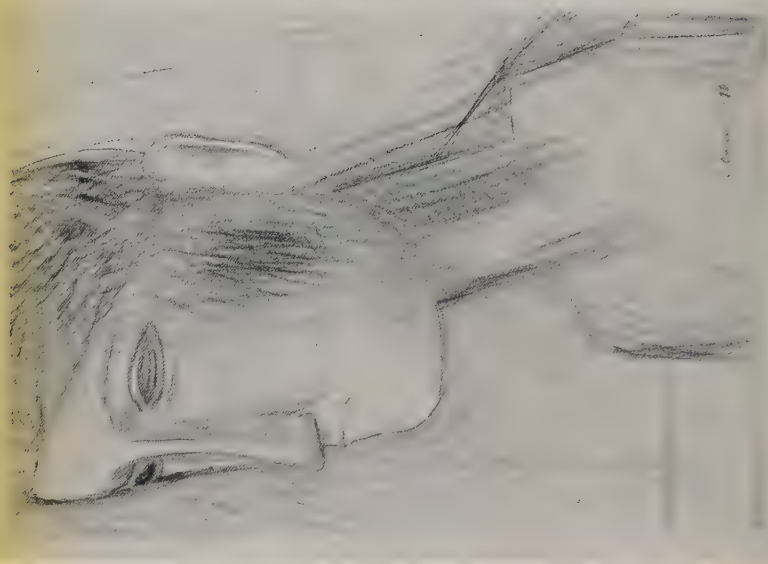


Fig. 2. *Carab. Tacta (disegno)*

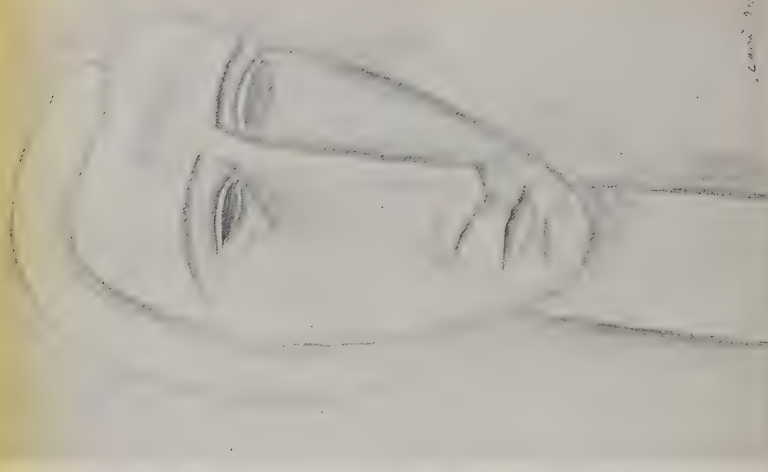


Fig. 3. *Carab. Tacta (disegno)*

2. 11. 1915

ditta' è un altro anello che viene a saldarsi bene nel percorso da me tracciato; da situarsi cioè al tempo delle prime meditazioni drammatiche per i dipinti laterali di San Luigi; ciò che, nella mia tabella, suona 1592-1594.

In quel decennio, decisivo per la pittura italiana ed europea, i primi cinque anni furono dunque di asperissima ricerca, di polemica clamante; mentre gli altri cinque, fino allo scadere del secolo, segnarono una nuova altitudine mentale, e lo scadere progressivo della parte polemicamente più cruda. Non posso estendermi qui sull'argomento, ma indico soltanto l'urgenza di rilevare il modo diverso con cui il Caravaggio, nei due tratti, intende il 'costume' dei suoi personaggi. Nel primo tratto i santi e gli eroi dei suoi dipinti sono 'costumati' alla moderna, cercando d'investire d'attualità assoluta l'avvenimento stesso e così negandone quasi affatto l'autorità di storia remota. Non occorre di meno per annientare, com'era necessario, la fastidiosa erudizione, la preziosa affettazione archeologica del manierismo. Così egli vede 'ex novo' la Santa Caterina 'minente' e questa Giuditta 'ciociara'; così vede, condizionate nell' 'oggi' dell'ultimo decennio del '600, le due 'storie' laterali di San Luigi, con gli astanti moderni in giustacuore, maniche a striscie di velluto, e berrette piumate...

Ma quando, verso la fine del decennio, il Caravaggio attende a rifare il secondo San Matteo, il costume non è più reperibilmente 'moderno', è di nuovo 'ideale'; storicizzato cioè, non per assurdo, com'era nella erudizione dei manieristi, ma secondo una certa 'immanente' storicità di accezione universale, dove l'abito ha da esser buono per ogni tempo, non per la moda effimera di ieri o di oggi o di domani. Un mantello, una giubba frusta, un cappellaccio, una sciarpa, una benda, una cinta, una spada, son cose vecchie, e sempre quelle. In questo pensiero di trovare per i vocaboli del costume un valore 'immanente', il Caravaggio non si è mai espresso più altamente che nelle tele di Santa Maria del Popolo, e, più ancora, nella 'Deposizione' e nella 'Morte della Vergine'. Quanta strada, dalle opere 'in costume' di San Luigi dei Francesi, o da questa Giuditta in bustino di 'ciociara' o di 'norcina' di Campo Marzio!

Quanto alla storia del dipinto ora ritrovato è da aggiungere che nulla vieta di ritenerlo identico a quello citato dal Baglione con le parole: 'Colori una Giuditta che taglia la testa ad Oloferne per li Signori Costi'. La citazione si riferisce infatti alla trattazione più complessa dell'argomento e

proprio all'istante dell'eccidio. Quanto all'ubicazione del quadro, sempre restato a Roma e provenuto per eredità alla famiglia romana che ne è oggi la proprietaria, anch'essa appoggia la identificazione proposta e rende ardua l'altra che volesse connettersi alla citazione di una seconda 'Giuditta e Oloferne' vista dal Pourbus a Napoli nel settembre del 1607; anche perché il Pourbus specifica ch'essa era stata dipinta dal Caravaggio a Napoli, in quello stesso anno; mentre il quadro ora ritrovato conviene stilisticamente al primo tempo dell'artista.

Che l'opera, del resto, fosse conosciuta a Roma, e molto per tempo, è provato dal fatto ch'essa fu tolta a modello da più d'uno dei caravaggeschi della capitale. È possibile che dalla seconda invenzione del Caravaggio sul fierissimo argomento provenga la disposizione data da Artemisia Gentileschi, intorno al 1621, al suo famoso dipinto fiorentino; ma è certo che proprio di questa invenzione più antica ebbe a servirsi il francese Valentin, per il bellissimo dipinto [tavola 6] che Vincenzo Bonello, nel 1929, acquistò in Italia per il Museo di Malta e che, purtroppo, non venne concesso alla Mostra di Milano.

Più di trent'anni erano trascorsi dalla prima creazione del Caravaggio e lo si avverte bene, tanto essa ritorna 'arcaica' a confronto del melanconico caravaggesco francese, qui, come spesso gli avvenne, intensamente 'preromantico'; che è pure un bell'anticipo per un pittore del 1630.

GIUSEPPE RAIMONDI

LA CONGIUNTURA METAFISICA MORANDI-CARRÀ

all'amico Vincenzo Cardarelli

CAPITOLO I. - Dire che: 'Morandi incomincia da Cézanne', può essere tanto giusto quanto dire, al contrario: 'Morandi incomincia da Morandi'. Tutto riporta al famoso 'Paesaggio' del 1911, intonato sugli accordi, gravi di malinconia della campagna emiliana, anzi bolognese, che si esprime nei grigi, nei bruni, nei verdi illuminati come da un pensiero di serenità. Paesaggio, nel quale, ad osservarlo più in fondo della 'classica' composizione (con quella 'diagonale' del viottolo,

su cui s'arrampicano le case, e gli alberi ammassati e confitti) abbastanza italianizzante, perfino seicentesca, tanto da poterla accompagnare al ricordo di Annibale, di Poussin, di Lorrain, ecc., si avverte come la polpa, o la carne del dipinto, è più morbida, addolcita nelle curve di ombra, quasi come nella materia di Renoir. Il Renoir, visto alla Biennale del '910. Morbidezza di modellato, dolcezza di forme che ritornano in qualche paesaggio del '16, di tenere colline emiliane. Così che quel dipinto dell'11 sta, un poco, come antefatto e prologo, di una vicenda alterna di ricerche e di esperienze, nella quale, costante, immutabile è l'esigenza verso il proprio temperamento. Temperamento pacato e patetico attirato troppo spesso dal pensiero della solitudine. Perché, giusto in quegli anni 1910 e 1911, avendo il cubismo francese superato la prima fase di puro rigore giansenista-figurativo, e ridotto in brani le 'assise geologiche' cézanniane, si spostava la mira sulle ricerche di 'movimento' che costituivano il programma-base della riforma futurista. Futurista, alla maniera italiana. Sono lì, le cose di Carrà; e, in qualche angolo, anche, le 'scomposizioni' boccioniane, con i loro, tra un poco di ingenua rettorica, dinamismi, ricerche di esprimere la velocità, ecc. Non c'è nulla, che non lasci traccia, nella mente dell'uomo. La lezione di Cézanne, al confronto dell'avvenimento cubista resisteva, reagiva, si trasformava, viveva, continuava, lenta, sicura, insopprimibile. Basta vedere, degli anni in questione, il lavoro di Derain; e da noi, come si diceva, quello di Morandi. In Morandi, la lezione, non si è fermata, ad uno degli aspetti di didattica plastica; ha continuato, è ritornata a periodi, quando non ci si pensava più, come un anelito, un'aspirazione di fede nell'arte. Vero Fantasma-Padre-di-Amleto, questo grande Cézanne, che rispunta dalle tavole del palcoscenico della pittura moderna. Si sa, come questi ritorni sono imbarazzanti, anche per lo storico che deve spiegarli; e tengono della commemorazione, anche se condotti con scrupolo documentario. Si diceva che non c'è nulla, nella realtà umana, che non lasci traccia. E quali traccie, di cultura, di contatti, di rapporti andremo a districare nella, quasi inedita, molto dimenticata, *Natura Morta* del 1912? [tavola 7]. Quella con i bicchieri, e il calice da brindisi della 'Traviata', la bottiglia dal collo sottile, la tazza, i piatti di porcellana, e insomma tutti quei 'vetri' scelti non a caso a complicare e riflettere nella luce, e penetrare e compenetrare le forme nell'infinito; trepido, continuo, brulicante giuoco della luce. Chi la guardi,

anche oggi, può concludere da sé, proseguire nella riflessione e nella deduzione. Morandi, appena scorto in viso il Futurismo, attraverso quei 'vetri' di famiglia, a quel tavolo dove già stagna la luce ferma di tempo e di meditazione appassionata, è già lontano, per altra strada. Subito nel '13, e nell'anno seguente, l'attenzione, e lo studio del pittore si riportano allo spirito di morale-estetica-figurativa del maestro provenzale. È riemerso dal tempo un dipinto, di intensa bellezza, datato 1913. Sono dei 'Fiori', *[tavola 8]* in cui, nell'intarsio denso di colore sostenuto dallo scheletro dei rami, dalle costole delle foglie, la lezione cézanniana, non smentibile, si filtra in una lucidezza d'intelletto e in un 'appassionato' poetico del livello delle composizioni, contemporanee, o di poco anteriori, di Matisse. In una forma, quindi, e uno spirito già discosto dall'osservanza e dal rigore, più stretti di conformismo cézanniano, di Derain, per modo di dire. Già i petali si ispessiscono, in cotesti fiori, di una loro carne di dolore, foglie si maculano di una ruggine da elegia antica, quale canterà nelle due celebri composizioni di 'Fiori' del '18. E l'anno 1913 è quello di un intenso Paesaggio, a suo modo impressionistico, ma più affine alla violenza e al rapimento dei primi studi di Seurat tra l'81 e l'83. Seurat, è da ricordare.

Qualche data, di interesse europeo, non trascurabile; e anzi utile a riordinare e guidare le idee in questo discorso. Nel '906 muore Cézanne, e questo coincide, o quasi, con la nascita del cubismo: movimento che si appoggia teoricamente, alle ricerche più approfondite del maestro nel senso della interpretazione di una 'natura' sempre più astratta, platonica. Nasce, proprio, si direbbe da codesto ambiente, ed aria, di 'dialogo platonico', in cui Cézanne ha il destino di riserbarsi il ruolo di Socrate. Perché il Platone della 'scuola', sarà il giovane Picasso, predestinato a sofisticare la filosofia, e la verità, del maestro. In ogni modo, già nel '907, due del 'fauvismo', come Braque e Derain, sono sulla strada dei paesi archeologico-cubisti, affini alla 'geologia' delle Sante Vittorie. E insieme, tutti e tre, tra il '907 e il '908, occupati a cavar profili di sintesi negra dai nudi cézanniani, sulle rive della Senna, o negli studi della Butte. Anni in cui lo svizzero Klee, arrivato a Parigi, vi accosta le opere di Ensor, e, naturale, di Van Gogh, quasi prima che di Cézanne. Il '909 e il '10, passano nella 'realizzazione' di mulini a olio, ponti squadrati, case cubiche, alberi pietrificati, nei Pirenei, ecc. Intanto, in Italia, sempre tra il '908 e il '910, dalle piogge del

divisionismo, si erano alzati i notturni futuristi di Carrà; e Boccioni intraprendeva a 'compenetrare' teste, case, finestre, bicchieri, bottiglie, e muscoli con angoli di tavoli. È significante che di questi due movimenti ed ideologie figurative, il cubista e il futurista, cui partecipano dei francesi e degli spagnoli da una parte, degli italiani dall'altra, si possa dire che hanno compiuto un comune viaggio alle origini mediterranee dell'arte, di un maestro provenzale, cioè congiungendo ad un temperamento di 'fantasia italiana' una ricerca della 'verità' francese. Che è tutto quello che dell' 'ordine' greco antico è rimasto, in scheggie, frantumi, sabbia e sole, su queste rive. Ma di questi anni, e di prima (dai primissimi del secolo) sono le traccie del lavoro di Matisse; e la sua presenza, tra il '906 e il '910, che incomincia a sovrastare. Nella sua pittura, una luce davvero greca, o comunque mediterranea, si fonde, pacata, in una cadenza forte di lingua latina, anche se assorbe accenti esotici, barbarici; ricordi dell'Oriente colonizzato. Matisse, da mezzo secolo, guida dell'arte francese. Così, tra il '10 e l' '11, spunta anche, dal fondo dell'etrusca Bologna, il profilo deciso di Morandi. Di prima del 'Paesaggio', come un arco teso, del '911, sarà un giorno possibile ritrovarne le traccie, in altre opere d'inizio? Il cubismo faceva intanto, ad opera di Picasso e di Braque, la sua strada, inclinando, dopo le fiere origini cézanniane, verso una preziosità di gamme, e una dolcezza, appena 'cartesiana', di impaginazioni spiritosamente settecentesche; propendeva a racchiudersi tra i rosa, i grigi, gli azzurri sbiaditi, negli 'ovali' di natura morta, in cui ogni forma si flette come in una ricurva cassa di violino. Gli anni '13 e '14 trascorrono, per cubismo e futurismo. Intanto arriva, sulle 'piazze d'Italia' la vaporiera Atene-Monaco di De Chirico. Atene-Monaco: un viaggio, un itinerario, da piacere al defunto Kaiser.

CAPITOLO II. - Ho l'impressione che, davvero, gli anni tra il '14 e il '16, come per le altre cose del mondo, anche per il destino dell'arte, siano stati decisivi. A parte l'evolversi del cubismo francese, nel senso di un'umanizzazione razionale della 'geologia' cézanniana. È avvertibile negli artisti la disposizione a riascoltare la lezione dei maestri, a rimettere piede in qualche Museo. E mai si parlò, tra gli artisti, tanto di Giotto, di Masaccio. Mentre i francesi, primo di essi Picasso, riscoprivano, per una utilizzazione in senso purista, Ingres e, subito dopo i Negri. Klee, quasi a ritentare l'esperienza di un Matisse, parte per la Tunisia; e ne ri-

porta, in luogo di una verdezza d'impasti del francese, una ossessione di incastri e tarsie di materie levigate, atte alla costruzione di una 'metafisica' più nordica ancora di quella dechirichiana. De Chirico, intanto, incapace a comprendere il movente dell'idea plastica cubista, ammassa e accatasta tavoli, cornici, biscotti, piedi di poltrone, e molti oggetti di gomma, in atto di tragedia mantegnesca, ma su sfondi di Arnold Böcklin. Morandi rimedita, dopo che su Cézanne, su Renoir e il Doganiere, le sorti del proprio lavoro, avendo ricapitolato a uso proprio le tappe dell'avventura cubista. Lavora in un materiale sobrio, pulito, scabro, 'alla francese'. Aduna i primi modelli delle sue nature morte: le brocche, le bottiglie, i calici, i fondi d'orologi, i peltri, che, in quell'aria, tra di parlatorio e di corpo di guardia, mostrano già di essere, i personaggi della 'commedia' morandiana. In una di tali composizioni, appunto del '914, codesta aria monacale e guerresca si concentra e coagula. La inedita *Natura Morta con la brocca e la bottiglia* [tavola 9] si accompagna ad una consimile per impiego di modelli (già proprietà di L. Longanesi), ma di diverso spirito nei termini dell'impaginazione. È in questa, forse, uno dei primi tentativi di Morandi di uscire dalla grammatica cubista, anzi di reagirvi, nel progetto di realizzare la ricerca in un senso di ordine, di costruzione, e di prospettiva nello spazio rigoroso del quadro. Potrebbe intendersi come uno sviluppo, come la interpretazione di un dettame, come la risposta ad una battuta del lungo, segreto dialogo, svoltosi, in molti anni, tra lui e Cézanne. (Un tale dipinto, e quelli che ne derivano, sono, si può dire i figli di quel grande, ansioso e dominato periodo dell'opera di Cézanne che si appunta sul 'Mardi Gras', in taluni ritratti della Signora Cézanne). Rimane, come il raggiungimento, la esemplificazione, la dimostrazione della conquista di un 'equilibrio' perfetto tra il contenuto plastico del quadro, e il sentimento morale, nel senso vagheggiato negli 'appelli' del maestro. Equilibrio cercato e raggiunto, sia pure con un poco di commozione trapelante dalla materia, in composizioni tendenti al verticale, alla profondità dello spazio contenuta e sviluppata nel senso di una verticalità, per così dire, quasi 'gotica'. Morandi ritornerà, negli anni seguenti, con una logica della passione, a codesto principio; al quale sembrano avere attinto, in modi più occasionali, anche Picasso e Derain. Un frammento di 'Bagnante', dello stesso 1914 [tavola 10], è la conferma di codesta ricerca, e di una tendenza che fa di lui uno degli interpreti

più alti dell'arte, della morale, direi della 'filosofia dell'arte', di Cézanne.

È a questo punto, tra il '15 e il '16, che il lavoro di Morandi corre parallelo, in una significativa concomitanza di intenti, con quello di Carrà. (Quando io li conobbi, nell'anno 1916, mi colpirono per un'aria di personaggi di Dumas Padre. O come dei capitani di mare, da Giulio Verne. Tornavano già, a quel tempo, dall'aver doppiato il Capo, l'uno parlandone all'infinito, i gomiti rotondi sul banco di zinco, sui marmi del bar; l'altro tacendone, nelle grosse labbra di giovane etrusco sorridente. Chi di noi, scriverà un giorno la storia di quel tempo? Tempo di favola, che scorreva sotto un'affiche di Cappiello). Carrà, nella stanzetta di via Vivaio, temperava la sua vocazione di 'costruttore', appena rivelata, nei 'volumi' di un giottismo artigiano, impastando pazientemente colore con la probità di un carrozzaio, di un carpentiere. Cavando poesia da umili modelli, da una finestrella, da una porticina masacesca, da una ciotola appoggiata su d'un davanzale. La sua famosa metafisica ha origini di questo povero, casalingo onesto rango: come si vede nella 'Composizione' del 1915 [*tavola 11*], riapparsa dopo trentacinque anni in una Mostra bolognese, di questo secondo dopoguerra. Il '916 è l'anno del 'Gentiluomo briaco', cui fanno da commento, e chiarimento, questi due disegni inediti [*tavole 12 a e b*], nei quali grida la dolorosa incertezza d'una poetica che, per appoggiarsi a Giotto, o a non so chi, non ripudia il Cézanne assimilato in gioventù. Cézanne, Gauguin, i negri; e i bianchi, tipo Derain; tutto dissolve e fa bollire, a fuoco lento, nelle sue pentole, questo Carrà degli inizi metafisici. Inutile riaprire le pagine della polemica dechirichiana. Che fa, a Carrà, l'arrivo di De Chirico? Mica se ne allarma. Anche a Picasso, De Chirico ha servito; e, anche nell'arte, peggio per chi serve. Carrà impiega busti frenologici, calici longobardi, cubetti di legno, cilindri d'officina, disposti sull'assito di una palestra milanese [*tavola 13*], per ricavarne, come in questa Natura Morta, attraverso la suggestione di una materia tutta riinventata, ancora e solo poesia. L'operaio-pittore Carrà utilizza, e si applica anche alla cosiddetta 'metafisica', di provenienza wagneriana, o nietschiana, ecc. Se già nel '17 egli impiega e 'fa lavorare', con abbastanza di fantasia popolaristica, i suoi manichini, i vani, le camere 'incantate', gli spazi dove si muovono, o riposano, sentono bene di cantiere, di laboratorio, di magazzino da arte muraria. Lo dichiarano a suffi-

cienza questi altri due disegni [*tavola 14*]. Attenzione alla scritta autografa del secondo: *Giocoliere*.

Per Morandi il destino è un altro; diversa la sua partecipazione a quella *commedia all'italiana* da intitolarsi: 'La vera metafisica'. Di quanto Carrà, nella sua vocazione e nell'esercizio dell'arte, è arrischiato, generoso, avventurato, e insomma, come si dice, artista, questi è contenuto, discreto, lucido, paziente, e atto a cavar poesia dalle forme più consunte, avviliti. La sua commozione non è nell'occhio, è nel cuore: anzi, nella mente e nello spirito. La sua espressione più disperata, pure sostenuta e prolungata, in un freddo delirio della fantasia, dominato da una riflessione spietata, continua. Carrà è 'figlio del secolo', del principio di secolo; e lo dimostra, nel 'Gentiluomo briaco', (un capolavoro di poetica, dopo Baudelaire, dopo Apollinaire) la generosa accettazione di uno stemma di 'modernità' che può iscriversi in una affiche di Cappiello, non dico di Lautrec. Basta confrontare, per stabilire l'abisso di due spiriti, quel disegno di *Giocoliere*, così contemporaneo, così '1917', con la concezione, tra Piero e Galileo, di quel pezzato manichino di Morandi consegnato per sempre al tempo, come un testamento, della *Natura Morta 1918* [*tavola 16 a*]. La strana metafisica Morandiana, che nell'involucro pierfrancescano racchiude, sottovetro, la trepida emozione di Renoir. Qui non si raccolgono che dei segni, dei segnali, dei brevi lampi di espressione sortiti dall'opera d'arte, in attesa che condizioni più favorevoli di studio e di lavoro, permettano una distesa dimostrazione critica, con tutti i riflessi didascalici ad uso degli intenditori; che altri, è sperabile, riuscirà ad attuare. E sforzando l'immagine cronologica fino al 1920, mi si permetta di congiungere, al fascino di quel nome: Renoir, rimasto sulla penna, il significato di omaggio e di devozione che un'altra *Natura Morta* [*tavola 15*] contiene ed esprime verso il maestro primo di Morandi: Cézanne. Una metafisica dunque, quella di Morandi, di estrazione gloriosamente naturalistica, ma insieme idealizzante: Cézanne-Renoir. Direi che, verso questo tempo (1920), l'avventura storica dell'incontro Carrà-Morandi mostri di volgere all'epilogo, in cadenze di elegia.

CAPITOLO III. - L'autoritratto, di Morandi, del '919, [*tavola 16 b*] è forse la punta più alta di una crisi, o di una maturazione assiduamente coltivate, verso le forme statuite, codificate del Museo, dell'antichità, del Classico. Questo, in un tempo che si credette, e fu il solo di rinnovamento e di sostanziale rivoluzione per l'arte italiana, rappresenta e at-

tua un dissidio, a momenti drammatico, per chi ne fu l'autore. Una volontà così decisa, una coscienza così forte tese verso la sola realtà, e sola verità, che è l'arte, se hanno mai peccato di orgoglio, e di una suprema sicurezza di raggiungimento matematico, in una sfera tanto indefinibile come è l'arte, è stato forse in codesto punto della storia di un artista. Forse, dalla chiarezza e precisione dell'idea proiettata nell'avvenire, proveniva questo sentimento, quasi eroico, di isolamento, di separazione dal tempo presente. Davvero mette rispetto, e paura, questo lavoro, questa volontà, questo calcolo sorretto dall'immaginazione e da una fredda ebbrezza di stile, del giovane Morandi, deciso a perseguire, staccato dal mondo delle cose contingenti e polemiche, una pratica di poesia, tradotta in forme plastiche, di aspra purezza ascetica. È il ventottenne bolognese, con le lunghe e magre gambe sotto la giacca larga, sembra di vederlo svolgere, solo tra i contemporanei, verso un'epoca e una compagnia di Faraoni in porfido o in ischisto, o, si fa per dire, scomparire, soffocata ogni umanità, tra gli intarsi di volumi, in durissimo legno policromato, di un mondo abitato da personaggi da battaglia-fermata di Paolo Uccello. Fu il tempo che Morandi, al di là del suo forte sentimento poetico, vagheggiava tecniche pittoriche di durata eterna; e tentò, se bene ricordo, perfino l'impiego dell'encausto. Ma il compiacimento, altamente intellettuale, di tale esilio verso l'antico, si compensava, nel suo talento di uomo moderno, con l'osservazione e il controllo, direi con la non spenta passione, verso prove più attuali di poesia, verso più inquiete, perché da definire ancora, forme di realtà pittorica. Cézanne, e Rousseau, non gli uscivano facilmente di mente. E a temperare quel rigore, ritmato sulla meditazione plastica e la passione geometrica, subentrava il conforto, di più dolce poesia, delle forme di Piero, studiato ad Arezzo, o ancora, quello altamente paterno, affettuoso, del vecchio Giotto accompagnato, in mente, dall'infanzia pittorica sui banchi d'Accademia. Giotto e Piero, con Masaccio, stavano, a quel tempo, al chevet del nostro G. M. Posa, Morandi, in codesto storico, e forse perduto, ritratto, in giacca scura, il colletto senza cravatta, di tenero granito (il colletto 'romanicopadano'); il volto è tinto, ai margini, di un intenso chiaro-scuro; gli occhi, tagliati, intagliati nell'ovale, sono collocati sotto il potente arco dell'orbita, come due piccioni quieti; i capelli, ammassati in un unico casco nero, denso. Dimenticavo: la bocca, è un'apertura di vaso etrusco; una svasatura.

La figura, tagliata all'altezza del petto, si adagia su un fondo dove cornici finte (un angolo di Leon Battista Alberti; o di Poussin?), compongono l'intero quadro in un'armonia condotta e retta soprattutto dalla 'dolce prospettiva'. Che questo dipinto, di così capitale importanza per la storia dell'arte contemporanea, sia scomparso dalla vita e dallo studio dei viventi, non riduce né modifica il valore della sua posizione, o funzione, nell'opera di Morandi. Al più, si può aggiungere che una così strenua, conseguente, ostinata disumanizzazione di ogni attributo dell'essere umano, e degli oggetti che ne vivono, non s'era più osservata dai giorni della 'Parade', e della 'Grande Jatte' di Seurat. Conviene aggiungere, o premettere, che una ricerca di un'eguale armonia, di un'assorta 'solitudine' poetica (un titolo di Carrà) era stata meditata e raggiunta, (quando?) da Cézanne, nel genere di un Ritratto-studio dell'antico, come quello di 'Madame Cézanne nella poltrona rossa', con quel taglio orizzontale nella 'collocazione dentro il quadro'; quasi un raggiungimento di immobilità, di stabilità, di statuarietà da pittore avignonese del XV. E non trascurare le 'teste' disegnate da Carrà nel '16: la Testa di fanciullo, la Testa di donna; in cui alla passione per la scoperta 'plastica' dell'arte negra, o polinesiana, si sovrapponeva un'altra scoperta non meno appassionata. Quella di Giotto. Difatti è del marzo 1916 la Parlata su Giotto; dove si trova, a parte il tono Platone-di-Acri, tra l'altro: 'In Giotto, io ammiro l'ossatura cubistica dei suoi dipinti, ch'io prendo come insieme plastici. Ecc. In linee taglienti e decise, pastori e frati, soldati e patrizi, dame e santi avvolti in presagio sinistro volgono gli enormi oculari di bianco di calce incisi in neri contorni di vellutata terra nera. Ecc. Se la ragione di tanta tragicità espressa vorrai cercare, tu la troverai anche in quella poca ocre e terra verde spalmate entro determinate linee oblique, ecc.' Dunque: un cubismo giottesco di rito. Che sembra ispirare, regolare la pratica estetica di un dipinto di pacata 'tragicità' come 'I Romantici' [tavola 17], che di questo travaglio critico, e di una crisi che sboccherà, limpida, dopo un anno, nei pezzi di più schietta 'metafisica italiana' di Carrà, sono l'espressione. Basta guardare al profilo, di fissazione plastica, della prima figura di sinistra. In cui il giottismo-cubista si libera dei retaggi negro-polinesiani, e si complica, piuttosto di Cézanne e di Gauguin. Per non guardare, della figura, e delle figure, le gambe e i piedi, che *desinunt in Derain*. Nell'autoritratto di Morandi, di

un tale travaglio, di una consimile crisi, sono da mantenere, dopo il rapporto Cézanne-Giotto, la inquietudine e l'orientamento verso la metafisica del nuovo Carrà. E quel comune ingrediente, o colla-Derain.

FRANCESCO ARCANGELI

APPUNTI

PER UNA STORIA DI DE PISIS

IL PRIMO quadro dell'indimenticabile Mostra ferrarese (che sta per chiudere i battenti al Castello Estense, ma li riaprirà verso l'autunno, si spera, in Milano) è la più remota delle famose nature morte marine di Filippo De Pisis, e ci riporta al lontano 1916. Prima, è il buio della preistoria, per De Pisis pittore: un buio che si potrebbe, con pazienza, rischiarare alquanto (e già qualche lume vi ha portato, di recente, la penna penetrante di Giuseppe Raimondi); ma con una ricerca che, a insistervi troppo, finirebbe nella mera curiosità filologica; o potrebbe essere pretesto, se mai, di letteratura. Il fatto è che De Pisis, già letterato (escono, con la prefazione di Govoni, i 'Canti della Croara' proprio in quell'anno; ma erano già composti fin dal '15) nasce alla pittura nel 1916: a vent'anni. Quasi introvabili i documenti, se non, credo, questo prezioso quadro della raccolta Anfuso, che testimonia già d'un rapporto personale con i nuovissimi eroi della 'metafisica'; De Chirico e Carrà, da poco ferraresi. Non manca chi nutre qualche sospetto sulla legittimità di questa data precoce, avvalorandosi del fatto che, sostanzialmente fino al '19, mancano tracce sicure dell'attività di De Pisis pittore, e appoggiandosi su altri ben noti scambi di cronologia, accaduti per altre opere di impronta 'metafisica'. Ma si tenga conto che fino all'anno 1923 il lavoro figurativo fu, più o meno felice che fosse, un impegno estemporaneo, intermittente e un po' marginale nei confronti della fatica letteraria del giovane ferrarese; e se proprio si vorrà essere diffidenti, penso che non si debba andare oltre l'ipotesi d'una ripresa, posteriore di qualche anno, soltanto per le conchiglie e la mela in primo piano, più asciutte, più 'scritte', a margini aspretti, a lievi frustate di pennello, nei confronti di quel secondo piano ingenuo ma intenso. Per il resto, perché togliere ai dolci ozî emiliani del De Pisis di quegli anni

la possibilità di questa timida e turchina fantasia adriatica? Al De Pisis che aveva conosciuto Panzini in quell'estate a Riccione (ricordate il felice detto di Raimondi, riferito ad altra natura morta marina: 'Fu veramente sua l'invenzione di collocare due fichi secchi sulla riva mediterranea di un mare, non omerico, panziniano.'), l'intenzione di vagare, come dipingendo sul fondo d'un vassoio domestico, verso un sentimento ancora ignorato, tra Melville e il doganiere Rousseau? Comunque sia della data, l'opera impone subito il rapporto fra il giovane ferrarese e la prima grande esperienza della sua cultura figurativa: l'incontro con la pittura 'metafisica'. Un incontro che può parere addirittura stridente; nulla di più lontano da quella solennità, da quella misura nel favoloso, dell'educazione letteraria e della delicata, lunatica natura di De Pisis. Sì, anche la 'metafisica' era lirica, sogno privato; ma portati a un tono così grandioso da sollevarsi fino a bizzarra epica dell'uomo moderno in Carrà; a mitico, se pure ironico sogno, in De Chirico; a lucidissima, impenetrabile perfezione plastica, in Morandi. De Pisis veniva da Govoni, conosceva Panzini e Moretti, amava Pascoli; di più, stava per affrontare gli studi universitari. Eppure se egli, (alla cui letteratura sembrava congeniale soprattutto il modo govoniano, ora dimesso e quasi sfinito, ora violento e disteso in un crepuscolarismo gremito di sensi, e lievemente alfabetico) non restò interamente sordo a quel mondo, se ne ebbe anzi un personale trasalimento, segno è che qualche cosa entro di lui andava oltre la sua provincia culturale: un primo avvertimento, la 'pittura metafisica'; un avvertimento, raccolto più tardi, per un grande destino. Quanto al resto, è giusto quel che afferma Pallucchini: 'Evidentemente la pittura « metafisica » per De Pisis era un falso scopo: un intelligente richiamo. Un'esperienza che, se poco contò nella formazione del suo linguaggio pittorico, lasciò certo traccia nel suo spirito...'. Accettava quel mondo eludendolo; e comunque non tentava nemmeno di accoglierne con continuità il difficile, arcano messaggio. Verso il '18 e '19, tuttavia, è più facile trovar documenti; dei primi del '19 è la copia libera da De Chirico, il 'Poeta folle' della raccolta Cardazzo (2)¹; e si noti come il monocromato di gusto già morandiano si applichi proprio a tradurre un De Chirico al mas-

¹ Per comodità del lettore, che abbia visitato la Mostra di Ferrara o ne possieda il catalogo, abbiamo posto accanto alle opere qui considerate il numero che progressivamente ne contrassegna le riproduzioni.

simo dell'ironia, con 'una specie di arguta e bonaria truculenza'; o, forse, con una garbata scherzosità ancora adollescente. Anche nell' 'Uomo au chapeau melon', che sarà probabilmente della fine del '19, pur nella capacità di riassumere il severo stile morandiano, è difficile escludere una punta di caricatura. L'adesione a Dada, insieme con Raimondi, avrà pur significato qualche cosa. Per De Pisis, mente non ancora stabile, avrà significato probabilmente libertà di volgersi al divertimento, vacanza almeno provvisoria. In questo spirito De Pisis è ancora nel febbraio 1920, quando dipinge il 'Papier collé' (3) della raccolta Anfuso, chiaro, agretto, limpido di colore, con l'unico acuto di azzurro intenso nella carta da tabacco; che, come 'rigurgito di cultura ancora *lacerbiana*', non discorda certo dalle recenti suggestioni per un cinismo che rimase, nel caso, in pelle in pelle. Ma non eran più tempi da divertimenti. Già il tamburo della 'Ronda' aveva cominciato a rullare, la severità dei 'Valori Plastici' era in atto. Dopo il cataclisma bellico, e le esperienze d'avanguardia che durano ormai, ininterrotte, da quindici anni, i richiami all'ordine risuonano in tutta Europa, da Parigi a Roma. È Roma la meta dei giovani, ora; anche per De Pisis, non digiuno, fra l'altro, di cultura classica. Ci restò dunque, per cinque anni. L'atteggiamento di De Pisis pittore resta tuttavia, per molto tempo, elusivo. Pare sia veramente del primissimo tempo romano (fine del '20) il 'Paesaggio di Tivoli' (5), posseduto da Olga Signorelli; un quadrettino timido, un po' affaticato e ingenuo di fattura, ma già sottile di rapporti, in quei muri, in quei tetti gentilmente arrossati accanto alle imposte grigiazzurre o verdine: una specie di involontario Corot-Utrillo. Ma è cosa isolata, andrebbe corroborata da altri ricordi. Invece, i ricordi di De Pisis fino alla primavera del '23 sono quasi interamente letterari; di poetino timido e arrischiato; di giovane professore; di conferenziere. Resta elusivo, De Pisis, persino di fronte alla 'Ronda' letteraria; elusivo come sempre di fronte ai 'fenomeni costituiti'. Cardarelli, a caffè, lo sfolte (è Cavicchioli che ricorda); e De Pisis esce nel fresco della notte, aspirando, nelle sue dolci sgrammaticature liriche, il suo destino di uomo destinato a durare, a crescere in modo impensato. Del '21 le prose de 'La Città delle Cento Meraviglie' 'fanno' molto poco 'Ronda' o 'Valori Plastici'. Son troppo diverse, crepuscolari, sensuali, fantastiche, le sue radici perché i moniti a dito alzato di Cardarelli, che saranno positivi per altri temperamenti, non lo tocchino

più che di rimbalzo, di sfregio. Ma quel che non lo toccò come letterato, come uomo, parve interessarlo, in una apparente analogia di insegnamento, nelle sue doti ancora più fragili e intermittenti di pittore. Fu l'equivoco di Spadini, propalato, purtroppo, da quella stessa 'Ronda' che in letteratura si appellava a ben altri numi. Fu l'amicizia con Spadini, in sostanza, a promuovere quell'avvio a una attività pittorica continuata, che, ripresa nel 1923, non ebbe più soste.

*

Qui andrebbe toccato a dovere, ce ne fosse il tempo, il rapporto con Spadini, di cui De Pisis fu intrinseco, ammiratore, e di cui si professò, ad un certo momento, quasi allievo ideale; non sarebbe giusto, comunque, tacerne. Il richiamo alla tradizione della 'Ronda' era un richiamo, anzitutto, alla coscienza del mezzo espressivo; ma Spadini, che sembrava anch'egli accennare a una tradizione della pittura come coscienza del mezzo pittorico, non valeva, purtroppo, Cardarelli. Di qui nacquero i rischi per De Pisis, pittore ancor fragile. Spadini aveva soltanto un oscuro presentimento della grande tradizione italiana, la confondeva con l'ideale del 'bel dipingere', e ne dava sulle tele delle esemplificazioni assai dubbie. Quando, dopo una lunga inattività, De Pisis ripiglia la tavolozza, ad Assisi, nella primavera del '23, par quasi un gradevole 'dilettante' cui qualcuno abbia soffiato nell'orecchio che la vera tradizione italiana è quella del sano, buon ottocento; e, poiché sono i tempi di Spadini fiorentino, e anche di Soffici, del buon ottocento macchiaiolo. Lo consigliasse o no a studiare certi toscani, certo Spadini gli avrà suggerito di percorrere la strada della 'bella pittura'; della pittura che alcuni, molti credono destinata ab eterno a raggiungere effetti di piacevolezza sensuale. Frutto di queste suggestioni son quelle nature morte d'interno che Spadini, appunto, ammirò; e sono invece, occorre dirlo, fra le cose meno buone che De Pisis abbia dipinto, e fra le più anonime. Non che vi manchi qualche tratto forte; ma in questi oggetti adunati senza premeditazione l'occhio si appunta sugli effetti di una presunta bella materia, in una alternativa di 'lustri' per dare effetto, energia, e sfuocature per desiderio di morbidezza sensuale, che non concludono molto lontano dalla banalità. Più forte, certo, 'Il Porto di Ripa Grande' (10) posseduto da Angelo Signorelli; più forte tuttavia per un buon rapporto di grigioverdi, di nocciola,

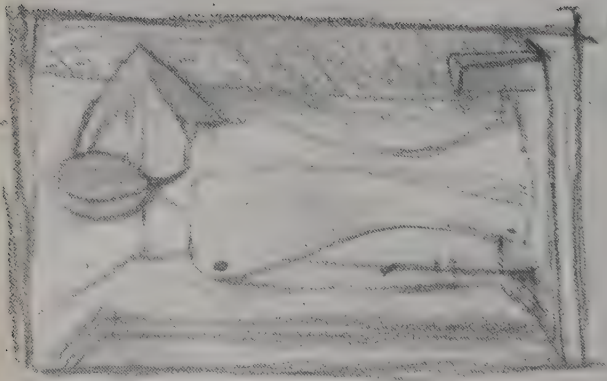
di bianchi avorio, e per qualche sottile cucitura di margini e di macchiette, già segno di possibilità avvenire ancora latenti, che per la poetica che lo condiziona; una poetica da valere anche per quegli anni un po' opachi della pittura di Guidi (resterà in Guidi, ad esempio, quel modo di gocciare frettolosamente porte e finestre), e persino per Oppo o per Bartoli. Non convince, un De Pisis 'romano' a questo modo. Torna più sottile col procedere di quell'anno; a Villa Hortensia, a Cave, dipinge, fra le altre, la 'Natura morta in grigio' (8) della raccolta Rossi, raffinata d'intonazione e più meditata nel comporre (quasi un Soffici più attento; o come un'eco appartata Corot-Morandi). Ma ci pensate a un De Pisis che condanni la sua fantasia a sacrificarsi in eterno per una buona pittura, che non riesce ad essere ottima, di nature morte o di paesi? E non si può negare d'altra parte che a De Pisis non occorresse un apprendistato pittorico; fu rischioso farlo accanto a Spadini. Ma, 'omnia munda mundis'; e bisogna subito aggiungere che Spadini non fu soltanto quello che fu in proprio, come pittore, ma che fu presto un mito e che valse, anche, per quello che si disse di lui e intorno a lui. Viene il 1924, e si comincia a puntar grosso sul suo nome. Esce il libretto su Spadini con gli scritti di Cecchi, Baldini, Oppo e con la lettera d'omaggio inviata dal Soffici. Spiace ricordare come un uomo della statura di Cecchi si compromettesse così fortemente proprio per eccesso di prudenza; e d'altra parte interessa annotare la genealogia che Oppo assegnava a Spadini: i cinquecentisti veneti, Tiepolo, Goya e, con juicio, gli impressionisti. Quanto a Baldini, pigro gattone romano, trovava bello che il suo pittore non avesse mai avuto desiderio del viaggio di Parigi; 'tanto vero', aggiungeva, 'che egli da anni non si spinge più in là del suo albero di Villa Borghese.' (Soffici invece, nel corpo della sua lettera-filastrocca tra semplicistica, solenne e popolareggiante, lamentava, almeno, che Spadini non avesse conosciuto meglio i grandi francesi). Ma c'era lì, ad ascoltare, il giovane ferrarese che forse cominciava a meditare, all'opposto, l'evasione; e a Parigi si trapiantò infatti poco più d'un anno dopo, dando un addio all'aria di chiuso che cominciava a gravare su Roma, fra tanti discorsi e buone intenzioni. Ascoltava, e intanto cominciava a frequentare le gallerie, dove quella tradizione che Oppo voleva caricare sulle spalle di Spadini gli parve cominciasse a quadrare per le sue. È il raggio di pittura antica che a De Pisis interesserà sempre: il grande ponte se-

colare buttato fra Tiziano e Manet. Gli ideali che soffocarono Spadini e la sua arte corroborarono De Pisis. Egli ha trovato i suoi antichi, quelli che lo educeranno, veramente, alla grande, non alla buona pittura; che lo restituiscono, in pari tempo, alla fantasia, dandogli nerbo, in eterno, per i momenti più carichi, più aggressivi della sua arte; e, in una con le lontane suggestioni della 'metafisica', metro vasto, ampio respiro, capacità di concedersi all'episodio senza rimpiccinire. I mentori di uno spadinismo ideale lo hanno aiutato a togliersi dalle secche d'uno spadinismo effettivo. Comincia a giustificarsi, ora, quel rapporto con Roma, come luogo ideale d'un grande passato, che Raimondi nelle sue pagine recenti (molto belle, del resto) ha istituito con affetto fin troppo generoso di vecchio compagno. La pittura non può nascere o rinascere, in De Pisis, se non con fantasia; gli antichi, e i ricordi della 'metafisica' lo stimolano ad assorbire in pittura i motivi della sua vecchia letteratura. A cominciare da quelli d'origine crepuscolare. Ecco il 'Poveraccio' (12), eterno tema di De Pisis, sollecitato da mille fonti, coltivato da certe vecchie preghiere paterne (*'I poveri, i tribolati, gli oppressi!'*); dal francescanesimo fomentato durante il soggiorno assisiato; da Pascoli, da Govoni, da Moretti. Può darsi che il tema propizio lo abbia spinto a umiliare la sua pittura, a farsi, volutamente, 'pittore della domenica'; ma interessa notare come una potenza genericamente neosecentesca preme sulla tela, una nuova pienezza di sensi; in quei grigioverdi robusti, in quei verdoni, in quei viola. Poi, la 'Natura morta con gli occhi' della raccolta Pallini, dove il gusto 'metafisico', meraviglia dei vent'anni, dà già luogo a un più maturo e personale effetto; gli accostamenti fantastici di cose e d'oggetti valgono ora per un fine di più ombrosa fantasia, fra intima e ironica. Infine, la 'Natura morta marina con l'aragosta' (13) della raccolta Cacciabue, dove il vecchio timido tema del '16 è ripreso con una orchestrazione così accresciuta da far considerare l'opera il vero archetipo del genere, così personale, su cui già tanto si è scritto (acutamente, dal Brandi, nel '32). Qui preme aggiungere, soltanto, come fosse chiara nella mente di De Pisis l'intenzione di accrescere d'un accordo inedito la grande ripresa di antica italianità perpetrata dai maggiori pittori nazionali; e come un quadro del genere volesse essere, subito, degno del museo. Per fortuna, già i sensi di De Pisis erano svegli; e la luce del quadro poteva essere di atelier, ma già aperto, ventilato dalla fantasia. Questa, non quella

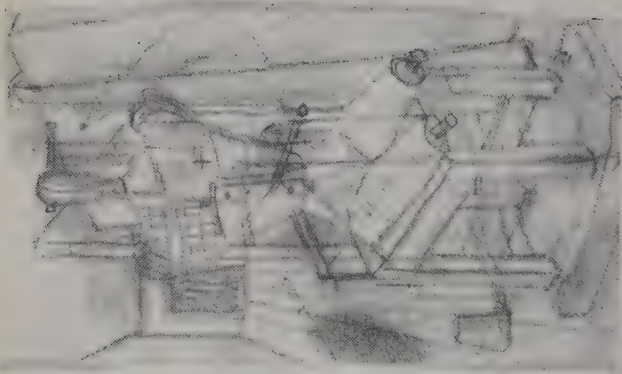


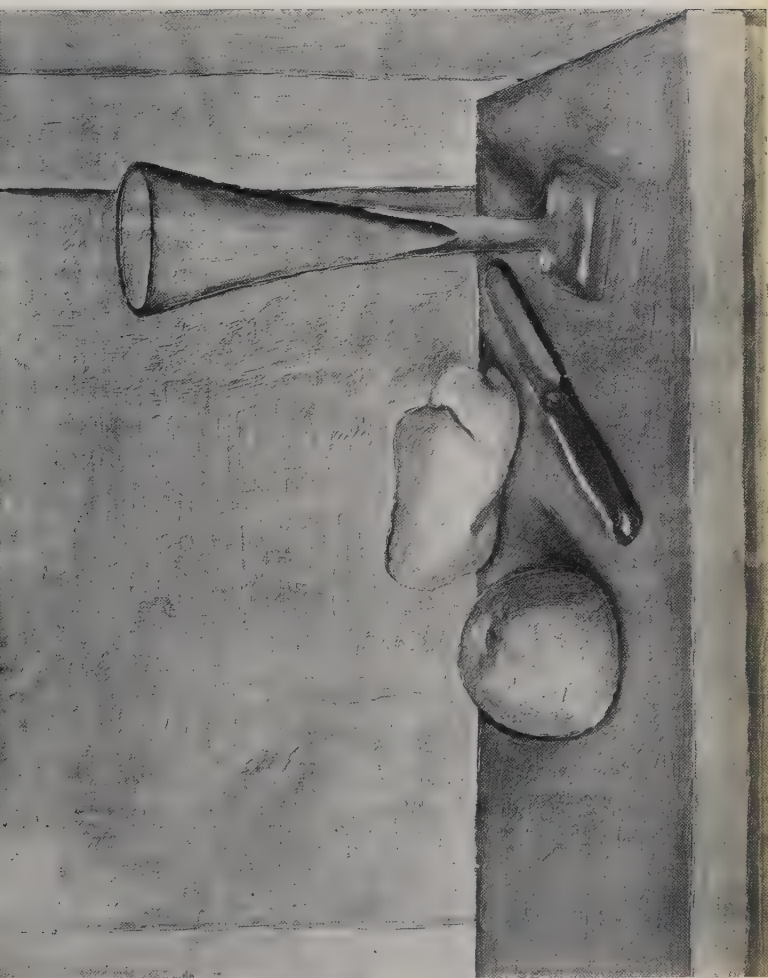
13 - Carrà: *Natura morta metafisica*

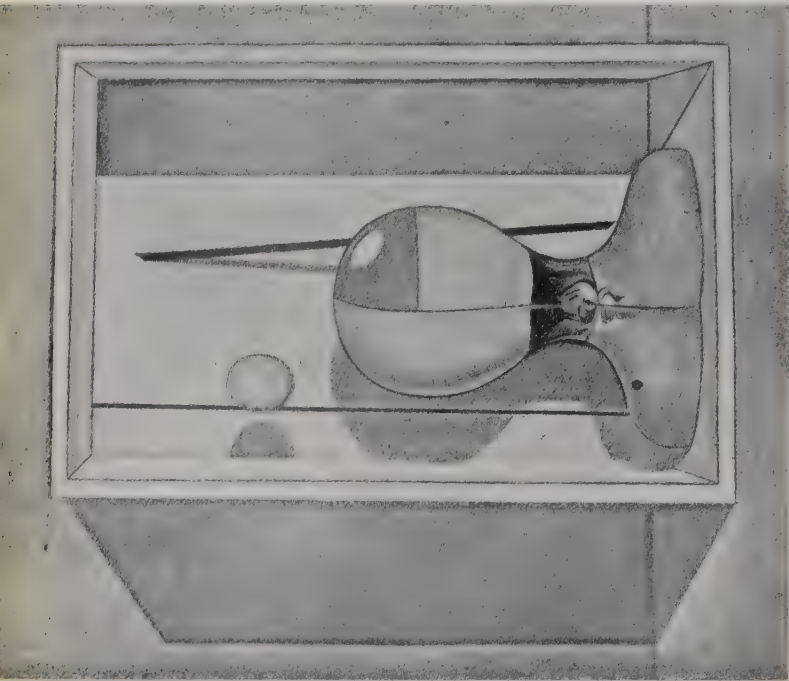
Raccolta privata



Carrà 418



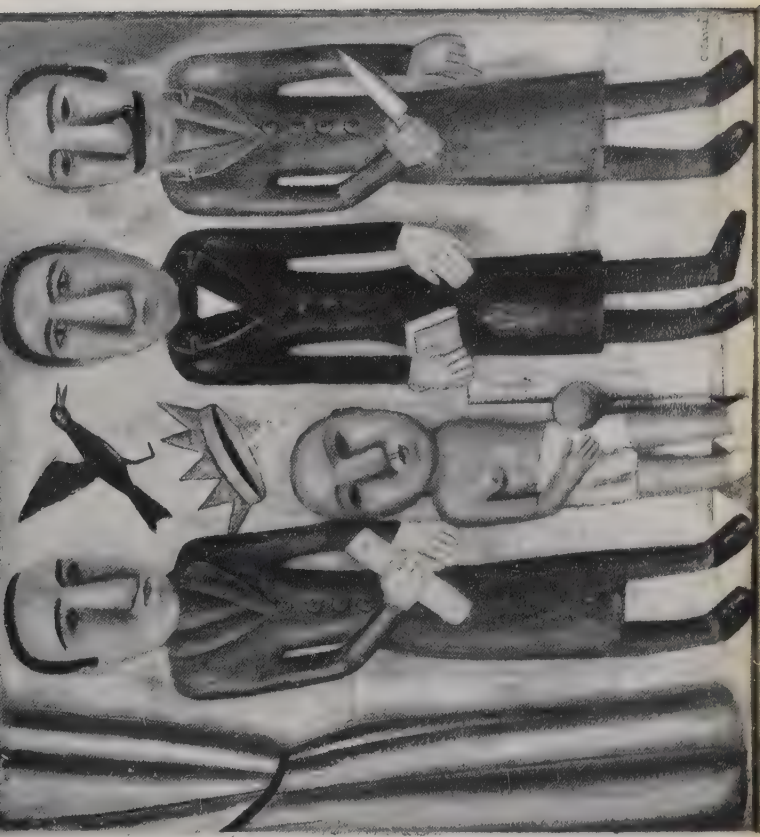




16 a - Morandi: *Natura morta* 1918



16 b - Morandi: *Autoritratto* 1919



17 - Carrà: 'I Romantici' 1916

Raccolta privata



18 - De Pisis: *Natura morta* 1925 c.

Milano, racc. Surr



9 - De Pisis: 'Canale veneziano' 1930

Torino, racc. Manlio Brosio



20 - D. PISIS: 'Ring Square' 1935

Lendinara, racc. Della Villa

di Spadini, cominciava ad esser polemica viva contro neoclassicismo e novecentismo; polemica quasi dall'interno, accettandoli come costume solenne, ma rianimandoli in nuova pienezza di vita. Stormi in volo, ombre veloci, mare carico d'ombra e d'azzurro. Dal crepuscolare De Pisis si sta svelando un pittore aggressivo, di sensi scoperti; gli antichi lo hanno ormai aiutato, già lo spingono verso Delacroix, verso Manet, probabilmente già amati sulle riproduzioni. Fra tanti 'mediterranei' di cartone, ecco almeno un vero 'adriatico', ma che sta mettendo le ali. La tavolozza violenta spoglia le sensazioni; ed è appena se i suoi amati seicentisti lo inducono ad affondare le ombre, dando emergenza e 'storia' agli oggetti. Nel '25, pur con qualche impuntatura sul 'bel dipingere' (tentazione che, a tratti, non lo abbandonerà mai), questo suo cammino prosegue. È Goya, col suo 'capriccio', che presiede, storico e fantastico nume, al pieno, d'origine tra metafisica e crepuscore, di cose nell'interno: il piumino, la clessidra, i libri, la lanterna ('Natura morta' della raccolta Mazzotta, 21). O, nel famoso 'Burrino' (15), la vena popolaresca acquista, nell'umiltà apparente, una decisione stupita e lievemente minacciosa. O, nella bella 'Natura morta' della collezione Surr, di Milano, purtroppo non venuta alla Mostra, e presumibilmente di questo tempo, si scopre improvvisamente un'asciutta lucidezza /*tavola 7*/. Ma De Pisis aveva ormai inteso ciò che gli occorreva. Nel marzo, 'accadde, previsto da tempo, calcolato, il « viaggio di Parigi »'.

*

A Parigi si ferma, aveva trovato una seconda patria. Il rapporto con Parigi e, implicito, quello con la grande pittura dell'Ottocento francese, è problema affrontato e discusso dai suoi migliori critici. Scriveva addirittura Raimondi, nel '41: 'Per tentare una situazione almeno approssimativa dell'arte di De Pisis, bisognerebbe poter definire i suoi rapporti con le opere dell'impressionismo francese, rapporti che restano quanto di più elusivo e patetico possa immaginarsi.' Vediamo qualche opinione. Waldemar George avvertiva in De Pisis, nel '28, la presenza d'una tecnica francese, manettiana, ma sentiva l'italianità della sua tavolozza. Solmi, nel '31, ammetteva che De Pisis s'era giovato della lezione degli impressionisti, soprattutto di quella di Manet; ma soggiungendo che 'l'aria di Parigi, invece di fuorviarne l'ispirazione nella maniera, com'è avvenuto per altri suoi coetanei, non

è stata tutt'al più che il « mordente » che rivela sé a sé stessi.' Brandi, l'anno seguente, afferma che: 'Se la sua atmosfera è in parte debitrice degli impressionisti francesi il suo colore è una efflorescenza veramente veneta e italiana.' Del '37 Paul Fierens ribadisce le opinioni del George, dichiarando che De Pisis ha tratto procedimenti tecnici da Manet, Bonnard, Frago, ma che resta italiano. Del '41 Raimondi pone decisamente i rapporti con Manet, Cézanne, Degas, ma salvando da ultimo l'italianità di De Pisis nell'appello al barocco di Guercino e di Tiepolo. Cinque anni dopo, Pallucchini ammette senz'altro i rapporti con l'impressionismo (con Manet, Sisley, Pissarro, Utrillo); ma trova in lui, oltre che l'eredità veneta e italiana, la novità di 'un clima turbato ed estroso', in cui il rapporto col mondo ridiventa stato d'animo. Infine, del '51, Raimondi (lo scrittore che ha teso intorno a De Pisis la trama più sottile, complessa, avvolgente di impressioni e di pensieri; con quel suo segno che incide, smargina e rimargina, con paziente, inesausta raffinatezza) ritenta la questione, con affermazioni decise e spunti penetranti. Da un tale accumulo di pareri c'è da cavar molto, naturalmente; tuttavia, mi pare sia da sottolineare più fortemente di quanto non si sia fatto il significato moderno, attuale, umanamente e artisticamente, del trasferimento di De Pisis a Parigi. Di museo, già se ne era nutrito negli ultimi anni romani. A Parigi ci sono, anche, le gallerie, e quali gallerie! e ci restano le prove che De Pisis le frequentò; ma c'erano anche, e prima di tutto, i pittori vivi: uomini pieni di idee, di pittura, d'estro. E poi, c'era la vita libera, diretta, l'avventura da godere o da patire. E chissà che cosa saranno stati i primi incontri con la gente, con la città: gli incontri, felici talvolta, ma spesso a cuore serrato, del giovane provinciale ferrarese con la vita immensa e misteriosa della vecchia metropoli. In senso lato, tuttavia, è vero che la sua pittura è giocata sul pedale della poetica e del 'mezzo' manettiani. Come non riconoscere in alcune opere del '25, secondo le parole di Raimondi, da valere per il grande francese come per il giovane italiano, 'qualcosa di brusco e violento nella presa, cui segue la rapidità ansiosa della rappresentazione, ottenuta con i mezzi più alla mano'? Comincia ora, questo modo di 'prendere', di 'faire ce que l'on voit du premier coup'; ma non è detto che nel 'Gallo' della raccolta Deana non siano già lieviti più moderni, e quasi un presentimento di Soutine, in quegli sprazzi di viola, azzurri, rosso sangue e neri. E il glorioso spunto rembrandtiano è tutto rinnovato,

nella 'Macelleria' della raccolta Jesi, dal ricordo di Manet e forse da una suggestione matissiana. Per quanto il colore sia stato bevuto dall'umile tela da sacco, l'opera resta schietta, asciutta, felice anche nel tono sanguinolento. Gli occhi di De Pisis sembrano, per ora, avere abbandonato la pietà, per veder chiaro e illuminato nella sostanza sensuale del mondo. Ma De Pisis si è scoperto ormai umori improvvisi, vaste possibilità di sentimento. Guarda Parigi (del '26 e '27 sono alla Mostra di Ferrara almeno quattro capolavori di veduta): ecco il 'Boulevard' Martellotti, esaltato, luminoso come un grido di primavera, con quel verde incredibile delle foglie sui tronchi neri degli ippocastani; nella 'Parigi coi negozi illuminati' (37) di proprietà Jesi, è invece un tono rapido, intensamente crepuscolare, col cielo che si vela, le 'mansardes' grige, la luce abbagliante, improvvisa, d'uno sporto; e poi la 'Cour du Dragon' (26) della raccolta Tosi, dove la malinconia tocca il tragico. La visione vi affonda come in un vicolo cieco del sentimento, in una situazione senza uscita. Le finestre, su quella parete di fondo così umana, parlante, son vive come ferite. È come il ricordo, lontano ma inconfondibile, di certi trabocchetti della provincia italiana: corti, angiporti della vecchia Ferrara, intonachi maléfici di Mantova riscoperti nel cuore d'una Parigi quasi innominabile. Qualcuno si muove su questo chiuso scenario dove potrebbe accadere un delitto; qualcuno è uscito, forse; qualcuno verrà. Letteratura, si dica pure; ma della più legittima, e tutta trasferita in pittura parlante. Del resto, a intendere il legame profondo che in De Pisis unisce ormai la parola scritta e quella figurata, eccovi, sottile ma più tenue, un motivo consimile d'una sua poesia: 'Fuligini e velluti neri attorno — a un pertugio centenario — su un muro rosso, — abbaini e lucernai — sul vecchio tetto di fronte, — camini sensibili...'. Pittura, poesia, mezzi ugualmente legittimi per esprimere la scala dei sentimenti: felicità, angoscia, noia, serenità, tristezza. Dipingere è un modo intenso di vivere, un'avventura. Così dipingeva De Pisis, in Parigi, queste sue indimenticabili 'occasioni'. A esprimerle lo sovengono, ben più che i grandi impressionisti 'storici', che incontrerà davvero soltanto più tardi, i pittori viventi: Utrillo, forse Marquet. È certo, intanto, che del '27 frequenta gli studi di Braque e di Soutine; e di altri, sempre personalmente, trae profitto. Per esempio, nel 'Fagiano' (24) della raccolta Deana, potente, rapido, giallo e nero, il ricordo del quadro di Carrà è rivissuto in chiave indaco, quasi Vlaminck-

Rouault. Questo ci rammenta come De Pisis, fattosi parigino, non perda tuttavia i contatti con l'Italia; forse soltanto ora capisce davvero quanto egli debba ai pittori 'metafisici', i quali, del resto, ancora lo sostengono. Carrà lo presenta alla 'personale' di Milano, gennaio 1926, De Chirico, tra l'aprile e il maggio di quell'anno, al 'Sacre du Printemps'. La pittura 'metafisica' resta un quarto di nobiltà per l'arte italiana del nostro secolo e, nonostante i fraintendimenti che ne nascono, un biglietto da visita per gli stranieri. In molte nature morte marine dal '26 al '28 De Pisis usa ancora, infatti, qualche solenne rapporto struttivo di origine 'metafisica'; anche se, spesso, rinnova nella limpida aria parigina certe sue soluzioni particolari di quella ormai lontana poetica, come accade, per esempio, nella 'Natura morta con le farfalle' (collezione Anfuso, 29), franca, brillante, quasi insolente. Ma se il debito ancora pagato alla 'metafisica' italiana si estinguerà pian piano in una traduzione sempre più personale, non sarà mai chiuso totalmente quello con la vecchia educazione crepuscolare. Ma il pagamento accade in moneta rinnovata; tanto che l' 'Altare' di Casa Massimo, ch'è del '27, potrà ricordare, sì, qualche tema corazziniano o govoniano, ma è ormai tutto pittura, sommessa ma senza sbavature, raffinata come per un prezioso deposito di polvere cromatica; e la 'Meticcia' (33) di proprietà Pallucchini, stesso anno, è un modello frusto, in sordina, ma segnato d'una trista, perversa impronta. Tanto che, tangente a Soutine e a Matisse, nel nero indaco dei capelli, negli occhi cerchiati, nelle ombre viola punta già su Scipione; come dire, su una conclusione sopracuta, tra sensuale e dolorosa, del crepuscolarismo. Del resto, anche la 'Natura morta col guanto e i limoni' di proprietà Cardazzo, che è forse del '26, e la 'Natura morta con il ventaglio blu' (50) della collezione Jesi, già prevedono, in una particolare intimità allusiva, le macerazioni del giovane romano. (Una precedenza, questa, che De Pisis rivendicò giustamente a se stesso, scrivendo nel '45 che la sua pittura aveva giovato alla formazione di Scipione). Può essere, tuttavia, che, pur continuando De Pisis nella sua ricca avventura vitale, gli anni '28 e '29 siano un tantino meno felici dei precedenti. Ma il 1930 è una grande annata, e il '31 segue da presso. Anni di vita potente, aperta ad ogni richiamo. Se nulla di sostanzialmente nuovo è accaduto nello stile della sua pittura, è rinnovato lo slancio, e la capacità di dominare i suoi motivi; anzitutto, nella espansione dei sensi, l'alternativa eterna, quotidiana del gio-

vane De Pisis: la felicità di sé, la miseria di sé, quella alternativa che ha espresso, con ingenua efficacia, in certi versi che citiamo: 'A se stesso — compagno gentile — martire e ladrone, — a se stesso — devoto e ribelle — nemico e fratello, — oh poeta — goccia errante e lacrima — che riflette il tesoro del Mondo.' Vi è implicita una poetica che reggerà, press'a poco, per tutta la sua vita. E tuttavia, nel '30 e nel '31 la bilancia par traboccare verso la felicità: resta qualche margine abnorme nell'incantare, in un'opera così asciutta, vibrante, l'occhio losco del 'Marinaio francese' (raccolta Gino Brosio, 52), che ne vien quasi degradato ad animale stupito; o nel gremire di perverse cupezze il quadro baudelairiano della 'Negra' (raccolta Accame). Resta poco margine, ormai, anche per la vecchia elegia crepuscolare '(Il Circo' Stramezzi, appena). Trionfa la felicità anzitutto nella tavolozza schiarita, all'insegna di Manet e di Matisse. Tutto il mondo deve specchiarsi, vivere, incantarsi entro la retina di De Pisis; ogni precedente esperienza fluisce ora sulle sue tele in una grande ondata panica. Di Manet, oltre che la presa violenta sulle cose e il fare 'di prima', è rimasta anche quella particolare situazione, che trapassa analogicamente in De Pisis, e che Raimondi ha così definito: 'Una potente inclinazione e tendenza intellettuale ad evocare le immagini e le passioni di un'arte del passato si combina in loro, in progressione drammatica, con la decisione di essere « moderni », e quasi strumenti di ogni ambizione e avventura spirituale del tempo contemporaneo.' Ma nel pittore italiano queste analogie di temperamento, e tutta la complessità del suo mondo letterario ed umano, entrano ora in un nuovo clima, schiariscono reagendo alla luce del grande Matisse. De Pisis non tocca, certo, quella intellettuale e pur vivente stratosfera dei sensi che è la zona propria del maestro francese; è chiaro ch'egli lascia affiorare sulla tela ben più di sostanza sensibile, terrestre. Ma non è proprio qui il suo fascino particolare? Quel non farci mai dimentichi della terra, delle impressioni mondane, facendole riemergere, ancora echeggianti dei loro aliti ed effluvi, ventilate, aperte alla luce e alla fantasia? Indimenticabile 'Interno della stanza di Parigi'! Indimenticabili nature morte marine! Su quelle bellissime presenti a Ferrara, di quest'anno 1930, straordinaria mi pare quella col mazzo d'asparagi, della raccolta Manlio Brosio (59). È accaduto, su questo spazio, un diluvio di luce che abbaglia i sensi. Il vento perlato, implacabile, frusta la sabbia, inclina l'uomo lontano nella fatica del

passo, rapisce i gabbiani lassù dove il mare si turba, impazzisce nella sua linea cupa e trascolorante. Soltanto le ombre che scattano limpide qui accosto, dove l'aragosta, gli asparagi, la conchiglia scoprono la cruda dolcezza della materia, ci ricordano ancora che le cose hanno un peso, almeno per un'ultima volta, prima di cedere a questa solenne rapina del cosmo. In Italia, forse soltanto i momenti più diretti dei primi libri di Giovanni Comisso hanno dato qualche presentimento di una tale violenza; perché noi sentiamo trascorrere questi quadri (quadri di maniera, certo; già pronti per il museo; ma per un museo che non ci faccia dimenticare della vita), ancora 'al vento dell'Adriatico', anche se il loro alito ha un soffio poco meno solenne della grande folata che investe, da ultimo, il 'Cimitero marino' di Valéry. Con la stessa violenza incantata De Pisis si butta ora sul soggetto dei fiori. È venuto davvero il momento in cui '... è come se il suo occhio si strugga di non seguire in pieno la rapidità del tempo e della luce.' I fiori, dicevo: i fiori Brosio (55), intanto. Che lenta, superba nevicata di rosa languidi, di bianchi; carne dei garofani, con dentro i rivoli, i crepacci indaco dell'ombra! Del '31, sarà il glorioso tentativo dei 'Grandi fiori a Casa Massimo' (68). Qui è un intrico, una giungla di verdi, di bianchi, d'arancioni, d'azzurri; come un Soutine più felice, come un Bonnard più carico. Anche se questa gremita sinfonia cromatica non è perfetta in ogni nota (De Pisis sarà, negli anni a venire, ancor più infallibile nella 'resa'), resta l'effetto di una carica sensuale così potente da stordire. Fiori come cose viventi, come creature amate, respiranti. Sta nascendo in lui una sorta di animismo, di sottile ma eccitato espressionismo, riconquistato al vertice dell'impressione. I sensi desti, acuti, trapassano negli infiniti sentimenti che li trascolorano in fitto lirismo. Per intendere il significato di un simile dialogo fra l'artista e gli esseri del mondo, può essere utile rileggere la poesia del 'Mazzo di fiori': 'Lo so, è la tua grazia — che vibra nei teneri petali, — ciglia occhi-ciechi — anima vegetale — che s'offre abbacinata a la luce, — fronte, bocca, mento, cuore, — vicina e lontana — dolce irraggiungibile. — Io sono l'ape immota — a suggerire questo nettare — dolorosamente.' Soltanto nella veduta De Pisis è, talvolta, ancor più lucido e calmo. È asciutta, a prima vista quasi vuota, la luminosità di questo 'Canale veneziano' [tavola 18] della raccolta Manlio Brosio (1930), che, tutto fresco, deciso nei chiari delle case, nel verdone del canale, nelle gondole nere, nei gondo-

lieri candidi, è come deposto sulla tela, dalla luce, nei suoi giusti strati. Il corpo delle cose ancora resiste, pur così limpidamente smagrito, ed è soltanto la bacchetta del pennello che lo incide (ma è da presso che lo si avverte) di rapidi ghirigori. Sarà piuttosto intorno al 1931, e al massimo poi a partire dal 1935, che si verrà capovolgendo il rapporto fra corpo della pittura e volo della scrittura cromatica. È come se De Pisis non credesse più a una sia pure estrema stabilità delle cose, e si affidasse ormai interamente a un suo interno, volante monologo sulle apparenze del mondo. Più naturale che gli inizi di questa maniera, che è quella estremamente tipica di De Pisis, la sua famosa 'stenografia pittorica', abbiano avuto luogo, meglio che a Parigi, nella Venezia di Francesco Guardi. Ci sembra prematuro che Waldemar George alluda a Guardi per il De Pisis 1928; ma non è prematuro parlarne per le bellissime vedute veneziane del 1931, per il germinante barocchetto del famoso 'San Moisè' (raccolta Jesi, 73) o per il 'Canale veneziano' di proprietà Palazzeschi, abbagliato di bianchi e sanguinante di neri. È in quest'anno che si situa naturalmente il riaggancio più deciso con la grande tradizione veneta: cinquecentesca, come nel 'Ritratto di Rocchi' (proprietà Cardazzo, 67), dove è un trasferimento sontuoso persino degli 'spegazzoni' e del presto dei ritratti tintoretteschi; settecentesca, nella veduta. Qui si innesta appunto, nel raggio di pittura illustre che De Pisis ha sempre amato, almeno dalla sua matura epoca romana, la sua preferenza per quella particolare tradizione neomanieristica individuata da Pallucchini nella corrente fantastica, irrealistica, che dal Maffei, per il Magnasco, i Ricci, il Bazzani, arriva al Guardi. Io terrei, per ragioni di qualità, soltanto i nomi di Magnasco e di Guardi; aggiungendo anzi che nel miglior De Pisis, nel suo tocco a macchia, a virgola, a punto, nulla resta o ben poco di quel sistematico, di quel cifrato che insidia troppo spesso la furia del Magnasco e talvolta l'estro del Guardi; ché per fortuna questa maniera, anziché da giocarsi in astratto, dovrà servire alla sua inevitabile, salutare 'letteratura'; tanto che ogni colpo di pennello egli lo scopre come riflesso d'una rapida e impercettibile variazione sentimentale. È a questo punto, proprio dove la Mostra ferrarese va crescendo, che il nostro impegno storico, senza arrestarsi, rallenta. Si entra ormai nei domini più conosciuti di De Pisis; dove è più inconfondibile la sua poesia, dove son più certe le sue intenzioni; cose esplorate già da molti uomini valenti.

Dopo gli anni dal '32 al '34, non certo privi di bei risultati, ma un po' più incerti e variabili, col 1935 incomincia una nuova 'volata' d'ispirazione, che dura furiosa e felice fin sul 1940: l'apice di De Pisis, è probabile. La deflagrazione pare essere accaduta soprattutto nella primavera londinese del '35, ed è ora il momento del vero incontro coi veri impressionisti, previsto forse da tempo, ma di quanto procrastinato, quasi per la segreta intelligenza che dovesse servirgli al massimo, al punto giusto. Non è più la volta, ora, di Delacroix o di Manet; è quella di Monet, di Sisley, di Pissarro. Con la carica di veloce pittura già accumulata in dieci anni di soggiorno parigino e di estrose suggestioni settecentesche, si intende subito qual'è la violenza dell'incontro. La maniera guardesca di De Pisis, reagendo all'atmosfera naturale, al felice lirismo delle apparenze cosmiche che è proprio degli impressionisti, è trasportata come in un turbine, in un magico gorgo, in un brivido di pulviscoli. Gli impressionisti lo aiutano a restar miracolosamente fedele allo spirito d'un luogo, d'una città, pur sfrenandovi il massimo di esaltazione soggettiva: difficilmente verità e fantasia si mescolarono in un composto così inestricabile. Trasale interminabilmente l'occhio di De Pisis, che è pur capace, ormai, di vedere una luce o un tono con una giustezza monetiana. Se il 'Boulevard a Parigi' (117) della collezione Sartirana non scade vicino a Monet, la 'Piazza Beccaria' della raccolta Ventura è bella quanto un Pissarro dei primi anni del '900. De Pisis è, in breve, il più grande vedutista del nostro secolo. Parigi, Londra, Venezia, Roma, Milano son come il grande alveare in cui i sensi e la mente del pittore ronzano, vibrano fino a un diapason quasi ossessivo. De Pisis lo sa bene, che c'è di nuovo, in questi suoi anni; o perlomeno lo intuisce. Afferma, intorno al '40: 'Ma se pure non condanno del tutto certe mie tele del 927 e del 28, in quelle d'oggi c'è più aria, più brivido, e più spesso toccano *la poesia*.' Astraendo dall'affezione naturale dell'artista per le opere più recenti in confronto alle più antiche, e guardando coi nostri occhi, non sappiamo se il 'Ponte sulla Senna' (110) Anfuso sia più poetico della 'Cour du Dragon'; ma che ci sia più aria, più brivido, è positivo. Si tratta di vedere qual'è l'aria di De Pisis, il suo brivido particolare, in confronto ai modelli impressionisti. Lo sentiamo troppo bene che De Pisis è originale, in questi anni in cui, a forza di coraggio, di intelli-

genza, di perseveranza vitale, ha svelato in pieno quel dono, quel mirabile 'presto' che apparentemente è facilità, e che sbadatamente gli viene attribuito come fatto connaturale e istintivo; e capovolge invece, addirittura, attraverso una storia singolare (se conta, la cronologia, in *De Pisis!*) la sua situazione più antica (sfideremmo parecchi, se non si conoscessero i documenti della progressione, ad assegnare alla stessa mano una natura morta del '23 e una veduta del '38). Sentiamo troppo bene che *De Pisis* è originale in confronto agli impressionisti; ma è un po' meno facile dirlo entro la mente e consegnarlo alle parole. Intanto, l'intrico, l'inquietudine di queste vedute non è più della qualità vibrante, ma felice, dei francesi; le cui sedute in 'plein air' non sono certo interiezioni improvvisi, ma piuttosto i traguardi entusiastici ma sereni della beatitudine visiva, di un costante, limpido commercio con le apparenze naturali. Qualche cosa di olimpico resta anche nella loro furia. Penso invece ai fenomeni mirabili, e quasi medianici, che saranno accaduti a *De Pisis* quando, intrepidamente, piantava il cavalletto nelle piazze delle capitali. Non più un occhio, il suo, ma una spugna di sensazioni. Dalle parole della gente lì intorno, ai rumori più oltre, ai colori nella retina, alla voce dei rami, ai rumori, agli odori, ai microbi, che grandinata di arrivi alla stazione dei sensi; che velocità di assorbimento e di espressione. (Nelle *Londre* del '38 il mondo sembra addirittura depositarsi, polverizzato, su carta assorbente). Non conosco, in questo senso, una veduta più prodigiosa di 'Ring Square' della raccolta *Della Villa* /tavola 19/: così gremita, così irritata, così brulicante da produrre una specie di costipazione visiva. L'occhio non riesce quasi a farsi strada, entro questa giungla urbana. Dal primo piano assiepatto dai 'cabs', come procedere, fra i rami tormentosi e neri, fino a quella parete su cui il mattone di Londra si è messo a sanguinare, fino a quel cielo che geme e s'intride di colori incredibili, lassù? È quale variazione di sentimenti, nello stesso anno, entro i limiti del nuovo estro: come sempre, del resto. *De Pisis* è capace di isolare, sul rettangolino della tela, la tranquilla eleganza, ritessuta sottilmente quasi su un antico telaio olandese, della 'Casa di Newton' (98, raccolta Fossati Bellani); o di decantare, fra i rami diradati di Berkeley Square (stessa raccolta, 100), sopra il 'cab' che brilla in un angolo, splendente come una bottiglia turchina, la celeste malinconia d'un cielo scolorito. Aria, brivido. Anche l'aria, tuttavia, è aria di *De Pisis*, per cui l'atmosfera degli impressio-

nisti è stata non più che uno stimolante. Il semplice e incantevole segreto degli impressionisti, le ombre colorate in luce naturale, è tutto trasferito in altro effetto; l'atmosfera è riscoperta come intonazione fantastica, sensuale, tanto che De Pisis, a colorare queste sue nuovissime impressioni, sceglie addirittura una determinata chiave cromatica, una specie di 'preparazione' di base: azzurro-verde quella del 'Quai des Tournelles', giallo-grigia quella del 'Boulevard' Sartirana (riprova che quest'atmosfera non è 'plein air', almeno oltre l'effetto immediato, è che una simile 'preparazione', rosa infuocato questa volta, serve ad intonare anche l'interno del 'Negro nella stanza' della Galleria di Roma in un accento dichiaratamente letterario, di effetto quasi minaccioso). 'Plein air' riassorbito dunque in luce interiore, in colore di sensi altrettanto che di sentimento; e su questa chiave di base si sfrena poi quel sussurrante fitto monologo dell'artista con se stesso, che si serve ancora delle parvenze del mondo, ma come pretesto di risonanza per queste sue 'tempeste nel nulla'. Monocromate, mirabilmente ma lievemente corrette dal colore, figurano ormai come turbini, aloni, risucchi. La coscienza è come ridotta al minimo della presenza operante, al massimo della vibrazione, tuttavia; come fosse uno specchio isolato su cui si riflette, labile ma fermato per sempre, il ronzio interminabile dell'universo. Ha detto bene Pallucchini: 'quando dipinge è come si isolasse in un vuoto, dove risuona solo il palpito della sua emozione.' Questo vuoto, è la sua coscienza apparentemente annullata, che par coincidere col bianco della tela, talvolta; della coscienza divenuta soltanto ponte di uno scambio perpetuo, incredibilmente veloce, tra ciò che crediamo sia fuori di noi e ciò che sentiamo dentro di noi. Il pittore De Pisis sembra, in questi anni, un apparecchio ricevente che, nella solitudine creata in mezzo al pieno della vita, capti messaggi pressoché indecifrabili al comune alfabeto. Condizione disperata e felice ad un tempo; non travisarla in tragedia, ma non tradirla, tanto meno, in facilità. È ancora la vecchia capacità di presa, un tempo esercitata sul corpo delle cose, ora volta a trascrivere l'inafferabile. De Pisis si rassegna a questa condizione, che lo spaura soltanto nei momenti in cui il suo apparecchio tace. La vita è terribile soltanto in queste più o meno lunghe intermittenze, che non riguardano il momento dell'espressione; ma resta all'opera realizzata il senso di questo afferrare nel vuoto. Quanto è lontano l'immenso ottimismo degli impressionisti, e della loro più intensa stagione! Sentite questa sua 'Vigilia

della morte', dove il grado qualitativo è sempre, tuttavia, alquanto inferiore a quello della pittura: 'Voli di rondini, — di carte, di foglie nel vento — nel vuoto, nell'ombra. — Punti, echi, un nulla, — ma dietro queste vane parvenze — una voce conosco. — Terrore de la morte, — del tuo mistero, — meno mi tocchi — che la grazia di questa luce, — la tenerezza delle piante — che primavera a pena desta — del profumato respiro dell'aria. — Voli, ombre, punti, — echi, note, un nulla.' Così si isola, questo tempo di De Pisis, in uno dei vertici della poesia del nostro secolo. (Molto di un simile sentimento è stato inteso, recentemente, in uno scritto di Paccagnini che non sarebbe male leggere, o rileggere; e che, forse per una lettura troppo attenta delle poesie di De Pisis, mi pare soltanto pecchi di eccesso e di una troppo intensa sottolineatura del tragico depisisiano). Raramente De Pisis si concede davvero a qualche sensuale tragedia, come in quei 'Grandi fiori' del 1936 (raccolta Jesi, 105), dove i fiori son bruni, cupi, carichi come una splendida verminaia, con la vita che vibra e già si corrompe: un'opera da non cedere a Soutine e dove si paga sontuosamente qualche debito eventuale contratto con la scuola romana. Quella Roma, che gli aveva un tempo ispirato pacate e talvolta un po' sorde pitture, gli schianta i sensi, ora, con la pietra e i getti della 'Fontana di Trevi' (raccolta Manlio Brosio, 124); un capolavoro bicolore e turbinoso, di un barocco frenetico e asciutto, più lucido dei più bei Kokoschka; da appaiarsi soltanto a quella mirabile, diabolica 'Armeria del Poldi-Pezzoli' che non è venuta, purtroppo, dalla collezione Rimoldi. Di questo genere son le giornate più cariche, più aggrondate di De Pisis.

*

Una nuova, ma fertile pausa, durante il soggiorno milanese; pausa nel senso che la tensione quasi insostenibile degli anni precedenti un poco si allenta. Si raccoglie nel ripensamento di un più accostabile rapporto col mondo, soprattutto in quei quadri di vedute milanesi dove, in aperta, bianca, argentata aria moderna, sembra riaffiorare la schiettezza d'un Bellotto. E poi, l'antica radice crepuscolare rigermoglia, elegante, o schietta, o morbida, in bellissimi quadri d'interno, dove passano, a rapir le grazie del maestro, fiori, figure, e il pappagallo Cocò. Nel '42, poi, il vecchio tema dei poveri ritorna in alcuni capolavori come il famoso 'Ritratto del Beato Labre', purtroppo perduto durante la guerra, o

nel meno famoso, ma non meno mirabile, 'Uomo leone', non comparso alla Mostra. Geniale letteratura-pittura, lo si ripete, che s'irrita e compassiona, s'agita e sorride su questi suoi modelli. Poi, sulla fine del '43, De Pisis si trasferisce a Venezia. Non sarà facile dire se questi anni veneziani abbiano aggiunto qualche novità sostanziale all'arte del pittore; quand'anche si dovesse rispondere di no, si era già tanto allargato il raggio della sua poesia, del suo mondo, che basterebbe la rievocazione di tanta ricchezza in nuovi timbri a sostenere la qualità. Ed è quello che accade. L'anno '44 è splendido di capolavori. Dispiace che per la Mostra non se ne siano potuti ottenere alcuni fra i più belli, e poco conosciuti, per giunta; non posso a meno di presentare questo mirabile 'Ponte di Rialto' /tavola 20/, ripresa del momento più rapito della fantasia di De Pisis, ma ora entro un'aria esaltata, allucinata, rarefatta, dove l'agitazione del pennello corre, frenata entro uno scheletro splendidamente calibrato, quasi sulle canne di un organo: Guardi, sta bene, ma come trasfigurato entro questa rifrazione ipertesa, immobile alla fine, di macchiette, di pali, di riflessi. Il Settecento veneziano gli è presente più che mai; talvolta, persino nella grande misura di decorazione, come in quei due grandiosi, bellissimi pannelli che troverete ora a Milano, all'Ariston Bar di via Manzoni, dov'è come la foga d'un Tiepolo moderno, ma svaporato in quintessenze. Più solitamente, ora, De Pisis intona sui colori dell'elegia veneziana: elegia sull'argento, sul verde acqua, sulle riflessature, sulle note liquide e tremule. Chiese della Salute come enormi conchiglie verdoline; citaredi come larve di antica eleganza, dolci come il miele entro il pallore appassito d'un sole coperto; e, anche in momenti che torna vivo, ricco, pieno di sensi, come nel 'Giardinetto di De Pisis' (raccolta Malabotta di Montebelluna, 147), è una malinconia verde e violacea che finisce col dare il tono del sentimento. Anche i temi più usati, rinnovati nella preziosità dei timbri. I vecchi splendori delle nature morte marine sbiancano nell'argento de 'Gli albatry' (proprietà Magnani, 149); e siamo al 1945. Del '46, l'eterno tema dei diseredati non ha più nulla di francescano; oscilla tra la perla, sia pure atrocemente screziata, e il frutto di mare 'Il derelitto' della raccolta Geiger (151), crudele secrezione di viola, di neri, di indaco sul fondo bruno; animale raffinato e corroso. Come vedete, variazioni, rievocazioni; novità insinuate da una pittura sempre più elegante e, nei giorni buoni di una ricchissima produzione, impeccabile; niente ripetizione né

cifra. Col 1947, poi, comincia a diffondersi, sulle tele di De Pisis, una nuova luce. È quella che rileva, quasi implacabilmente, l'eleganza de 'La ragazza di Siusi' (raccolta Pal-lucchini, 153), ancora preziosa, tuttavia, e agra come un pastello di Liotard. E così il 'Pantheon' (collezione Costa, 159), dove certe note lunghe, brune, appoggiate, si scandiscono sui cardini ermetici della tela bianca; che non figura più il vuoto, il nulla della coscienza in ascolto; ma ormai pare alludere a qualche cosa di positivo, di pieno; che forse (pensiero, ossessione, idea) non ci consolerà. Su questo pedale De Pisis semplifica, ancora, sempre. Nei 'Fiori' della collezione Alberto Rossi [tavola 21] questa sua rinnovata capacità mentale si prova, con impareggiabile eleganza, in una composizione così sfrondata da sfiorare l'astratto: un fondo lilla e verdolino, pochi fiori su una sedia, che cinge una striscia incredibilmente ardita di nero luminoso. E chi avrebbe creduto De Pisis deciso a risolvere ora, e con che sottigliezza, sulla parete delle due dimensioni, come nell' 'Omaggio a Kokoschka' (raccolta Geiger, 161), certe sue vecchie impuntature fra prospettiva normale, emergenza degli oggetti, e suggestioni matissiane? Ora, anno 1948?

Non si stanca l'inquietudine di De Pisis. Son pochi gli esemplari estremi della sua arte, alla Mostra; ma di che livello! Del '49 'L'Infermiera Norina' (raccolta Stramezzi, 162), nuovamente e quasi terribilmente brillante, nell'incantato stupore animale. In tanta apparente fragilità, è un'immagine che m'inquieta più di parecchi mostri, troppo spesso derivanti sul comico, di Pablo Picasso. E nel 'Ritratto di donna' (collezione Jesi, 165) rinasce ancora una volta, con successo, l'ambizione di De Pisis di essere del tutto moderno, senza sacrificare la storia e la natura. È proprio su quella luce chiara e crudele di questi anni recenti che trova risalto moderno la naturalezza, la vitalità escrescente di questo volto quasi di pellirossa e il ricordo storico dei viola-susina di Fra Galgario. Con nuova inquietudine di incubo vero, e non partorito dal cervello.

Non ci sono quadri del '51, alla Mostra; ma la pittura di De Pisis continua, conosce ancora le buone giornate; ancora, per lui, '... il quadro è... una pagina dove scrivere giornalmente, o nelle ore del giorno, le notazioni di un diario lirico, di contenuto gioioso, esaltante, o penoso fino allo strazio' (trascrivo queste parole da una nota recentissima di Giuseppe Raimondi, l'amico fedele, lo scrittore a cui dobbiamo l'ordinamento intelligente e appassionato di questa

esposizione). Continua la sua pittura; De Pisis la difende contro tutto. Vince ancora il suo estro, contro il male del mondo e dell'uomo fragile, contro le vicende sventurate.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un pannello della pala di Santa Monica di Antonio Vivarini.

Ai tre frammenti già riesumati della pala di Santa Monica, eseguita da Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna per la Chiesa di Santo Stefano a Venezia dove la videro il Sansovino ed il Ridolfi, ne aggiungo un quarto, sfuggito sinora agli studiosi di cose veneziane /tavola 23/¹.

Purtroppo il prezioso cimelio è sfigurato dai ritocchi a un tal punto, che il suo collegamento con la serie accertata in precedenza, e l'attribuzione stessa risulterebbero assai opinabili se non fosse l'accostamento con il compagno pannello di Murano a rendere (sia pure per via di dati meramente esterni) assolutamente certa l'identificazione; non fosse altro per l'identità della scritta seicentesca che, in basso, fornisce l'esegesi dei due episodi.

Così, in attesa che una mano competente renda nuovamente leggibili le finezze ed i caratteri stilistici di questa nuova tempera che viene ad aggiungersi al catalogo, già così diffuso, di Antonio Vivarini, il commento deve restringersi al rimando verso quanto è stato già detto da altri, in occasioni più propizie, circa gli altri tre numeri della serie

¹ Gli altri tre pannelli della serie di Santa Monica sono:

Murano, Museo Vetrario: Sposalizio di Santa Monica.

Richmond, Coll. Lord Lee: Nascita di Sant'Agostino.

Detroit, Institute of Arts: Santa Monica converte il marito.

Il primo dei tre quadretti è attribuito tradizionalmente ad Antonio Vivarini (cfr. TESTI, *Storia della Pittura Veneziana*, II, 341); gli altri due gli furono restituiti dal LONGHI (cfr. 'Vita Artistica', 1926, I, 131-132; e 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', 1929-30, pag. 39) ma fu il PUBELO a riconoscerli quali parti della pala di Santa Monica (cfr. 'Pantheon', 1937, II, 283; e R. LONGHI: *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, pag. 50, nota 27).

Sulla pala di Santa Monica: F. SANSOVINO, *Venetia Città Nobilissima...*, Venezia, 1581, pag. 50; e RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte*, Venezia, 1648, I, pag. 21.

La tavoletta qui pubblicata reca il numero 281 dell'Accademia Carrara, e misura cm. 38 x 26. Nell'ultimo catalogo della raccolta (A. MORASSI, *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Roma, 1934, pag. 46) è data a 'Scuola lombarda della fine del secolo XV'.

di Santa Monica; da parte mia, mi limito a sottolineare l'intensità con cui, già dalla struttura compositiva della scena, si manifestano gli accenti masolineschi, tanto precisi da richiamare subito a Castiglione d'Olona, ad esempio al brano della 'Imposizione del nome del Battista' per la palmare analogia dei rapporti fra figure e fondo architettonico e, in questo, per la digradante prospettiva di archivolti: due elementi che alludono a precedenti affatto estranei alla pittura veneziana. Si ripropone perciò ancora una volta il problema della fonte di questo masolinismo così essenziale per la formazione dei primi tempi di Antonio Vivarini; e, di nuovo, la soluzione Castiglione d'Olona lascia insoddisfatti: qui è il nudo del Sant'Agostino che, pur alludendo direttamente ad una fonte in strettissima contiguità con il 'Battesimo', reca però, nell'impianto prospettico di intenzioni prorinascimentali, i segni di un Masolino più fortemente sotto l'influsso masacesco di quanto non sia nel ciclo lombardo. Sembra dunque trovare nuovi appoggi l'ipotesi che ad una sosta veneta durante il viaggio in Ungheria vada riferito il probabilissimo documento di Masolino riflesso dalle più antiche opere del primo Vivarini; d'altronde, della parte, da qualcuno affermata, che su questi avrebbe sortito Filippo Lippi, nessuna traccia né nel nuovo scomparto (per quel tanto almeno che vi si può leggere per il momento) né negli altri tre della serie, un tempo datata 1441 e perciò il più antico dei lavori sicuri di Antonio.

Resterebbe ora da accertare, in questo pannello e negli altri ad esso legati, in che cosa consista la collaborazione di Giovanni d'Alemagna; ma, come negli altri casi indicati dalle fonti o dalle firme, il quesito non giunge ad una risposta convincente. Anche la distinzione fra i due pittori, tentata recentemente dal Prof. Fiocco ('Arte Veneta', 1948, II, pag. 21 e ss.) sebbene fondata su considerazioni ben più sottili di quelle addotte da altri in precedenti occasioni, non riesce ad isolare due personalità bene individuate, ma soltanto due gruppi così affini per cultura e significato espressivo da ridursi, in senso storico, ad una sola persona artistica seguita dall'ombra di un fedelissimo esecutore.

Federico Zeri

Un altro pannello della pala di Santa Monica di Antonio Vivarini.

Il ricordo sansovinesco di una 'pala di Santa Monica, nella quale si vedono diversi habiti hantichi de' Vinitiani,

Antonio de' medesimi Vivarini¹ cominciò a colorirsi di nuovo quando il Pudielko², avvicinando una tavoletta con la 'Conversione del marito di S. Monica' nel Musco di Detroit a una 'Natività' (di S. Agostino) della Collezione Lee of Fareham, già indicata anni addietro da Roberto Longhi³ come autografo di Antonio Vivarini, suggerì che ambedue, insieme a un'altra tavoletta, assai guasta, dell'Accademia di Venezia⁴, fossero appunto avanzi di quell'opera scomparsa.

Mi è dato ora presentare un quarto episodio della stessa serie [tavola 24], passato ultimamente ad un'asta londinese (e adesso presso L. Koetser, Londra)⁵.

L'angiolino che scende a piombo sull'altare di una cappella dove S. Monica, liscia in viso e un po' imbambolata come alla nascita di Agostino, prega per la salvezza di lui, è tinto dello stesso puro scarlatto della coperta del quadretto Lee: quasi divertendosi Antonio a spargere qua e là nelle sue storiette un poco di quel rosso stupendo, da accordarsi qui col lucido nero delle vesti vedovili della Santa, sul tenero fondo rosato del muro concavo; mentre le finestre vi si allungano in una prospettiva illusoria quanto quella di un Masolino. (Non per nulla una mano di cento e più anni fa scrisse sul verso della tavola, appunto, questo nome).

Intorno al quattrocentoquarantuno: un'altra conferma del miracoloso raggiungimento in quegli anni, da parte di Antonio, di una particolare poetica — di sentimenti gentili e quotidiani, indefiniti, incerti, con un carattere d'intimità troppo raro da noi perché non ci sia sempre estremamente prezioso.

Ilaria Toesca

Una lunetta di Gerolamo di Benvenuto.

Non mi risulta che questa lunetta [tavola 25], che vidi anni fa nel coro della chiesa di Sant'Agostino in Acquapendente, sia stata finora illustrata, benché per un certo tempo, e sotto una denominazione errata, essa abbia fatto parte di

¹ Cioè Giovanni e Antonio. La pala di Santa Monica fu fatta per la chiesa di S. Stefano. (F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima*, 1587, pag. 50).

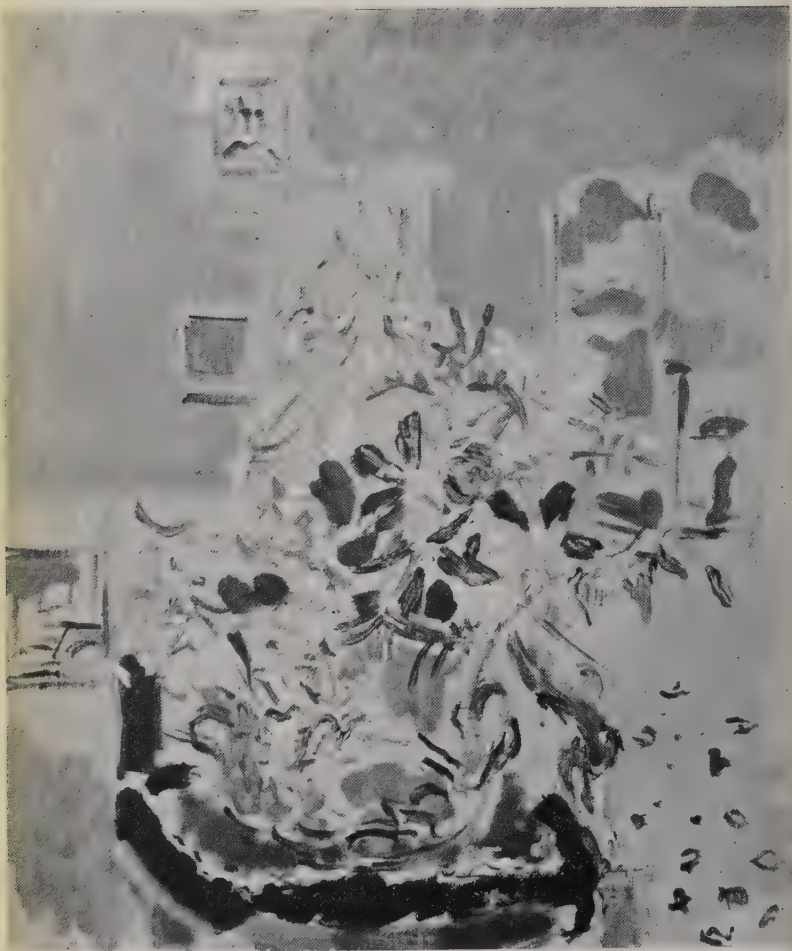
² G. PUDIELKO, *Ein Petrus-Martyr Altar des Antonio Vivarini*, in 'Pantheon', 1937, 20, pag. 283.

³ R. LONGHI, in 'Vita Artistica', 1926, I, pag. 131; v. anche *Viatico per Cinque Secoli di Pittura Veneziana*, 1946, n. 27, pag. 50.

⁴ L. TIZZI, *Storia della Pittura Veneziana*, 1915, vol. II, pag. 341.

⁵ Tavola di 8 x 10 inches, Detroit; 14 x 10 inch.; coll. Lee; 13 x 10. La tavola di Londra è stata tagliata nei bordi, come appare specialmente nella figura dell'angelo; le dimensioni originali sono state comunque alterate in tutte le tavole superstiti, compresa quella di Venezia, ingrandita.





22 - De Pisis: *Fiori* 1947

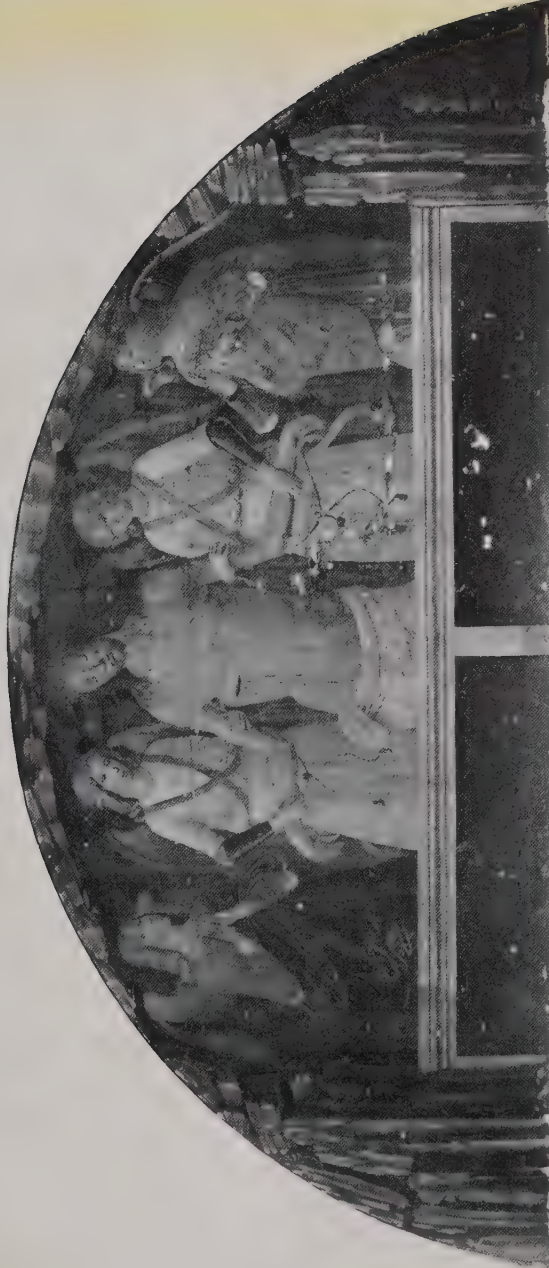
Torino, racc. Alberto Rossi





24 - Ant. Vivarini: 'Santa Monica in preghiera'

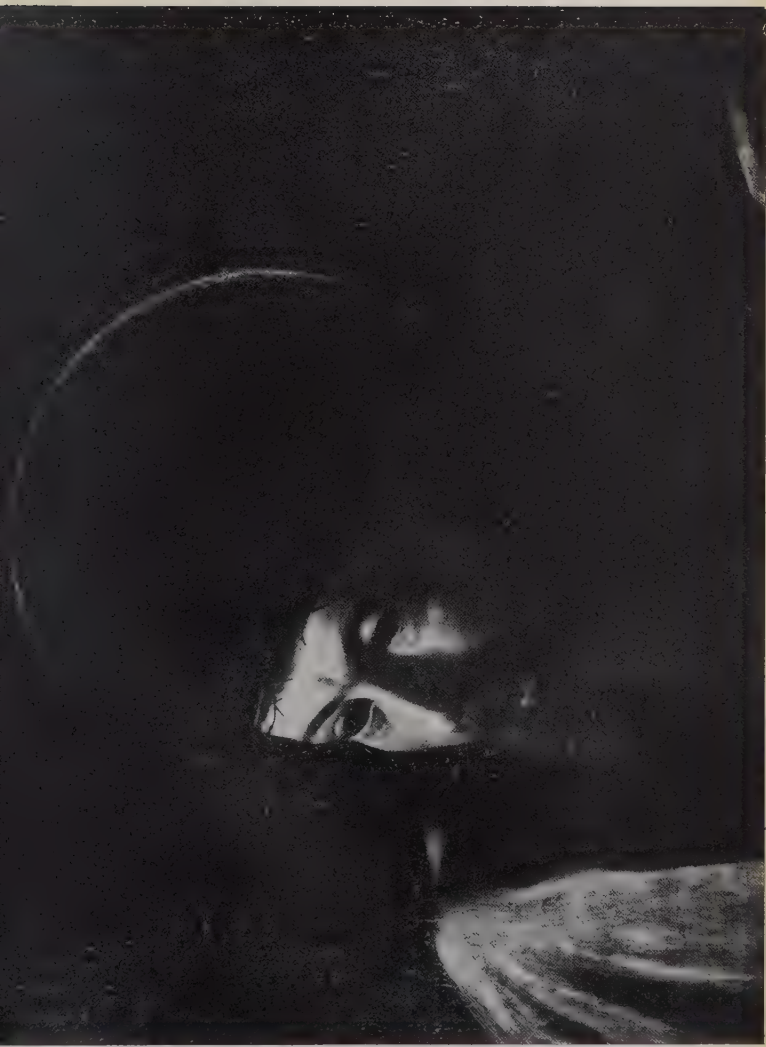
Londra, presso L. Koetser



25 - Gerolamo di Beni emulo: 'Cristo in Pietà'

Acquapendente, Sant' Agostino





27 - Battistello: il Cristo (particolare)

Casale Monferrato, propr. privata



28 « Battistello: il piccolo Rufo (particolare)

Casale Monferrato, propr. privata

un esiguo Museo locale, in séguito disperso col rinviare ai luoghi di origine i pezzi che lo componevano.

Non che si tratti di un dipinto comportante nuovi problemi o illuminante nuovi aspetti del suo autore; ma la sua buona qualità e l'essere quasi certamente collegato a un'opera ben nota sollecitano ad occuparsene per un istante.

Per l'attribuzione, il quesito 'Benvenuto di Giovanni - Gerolamo di Benvenuto' si imposta immediatamente e senza, spero, che ad esso si debba pervenire per via eliminatoria; e, come in altri casi, la soluzione resta in una alternativa che quasi si vorrebbe lasciare 'ad libitum'. Perché se da un lato il tema schiettamente padovano della composizione e l'eccellenza della sua riduzione in termini senesi fanno pensare al più antico e fine dei due pittori, e più connesso con Girolamo da Cremona e con Liberale, d'altra parte la cifra seccchezza dei due angeli estremi e certa pesantezza del colore, privo della luminosa trasparenza di Benvenuto di Giovanni, puntano sul figlio Gerolamo. Né giova il tentativo di giungere alla soluzione provandosi a 'cronologizzare' il dipinto, perché in ambedue i casi il risultato punta direttamente alla metà del primo decennio del '500, cioè giusto al momento in cui l'attività dei due pittori è più inestricabile.

Meno incerto, almeno a prima vista, il risultato di una indagine che miri a collegare questa lunetta con quello che in origine sarà stato il corpo centrale dell'opera; a nessuno sfuggiranno le grandi somiglianze fra questa tavola e la nota pala del Fogg Art Museum, dove, non bastassero le identità di grafia, di costume negli angeli dalle curiose soprammaniche, e il ricorrere degli intarsi a marmi bianchi e scuri, anche il soggetto sembra confermare il rapporto con la lunetta: questa situata ancor oggi nella chiesa di Sant'Agostino, mentre la pala, con la scelta dei Santi Agostino, Monica e Nicolò da Tolentino, denuncia che l'esecuzione venne sollecitata per un edificio dell'Ordine.

Quanto al 'pedigree' della pala americana, esso non risale oltre all'acquisto che ne fece, una cinquantina di anni fa, il Fogg Museum presso un collezionista romano: un elemento che, per quanto vago, sembra accennare ad una provenienza laziale, più che toscana, del dipinto. A parziale eliminazione dell'ostacolo che il fondo della pala Fogg è ad oro, mentre nella lunetta è a colore, si pensi che, rappresentando l'interno di una grotta, la differenza di tecnica nella lunetta può trovare una giustificazione nelle esigenze del soggetto; e se la larghezza eccede di circa una cinquantina

*Gerolamo
di
Benvenuto*

Gerolamo di Benvenuto di centimetri quella della pala, si può soggiungere che lo scarto poteva esser corretto se la lunetta si estendeva a comprendere anche i pilastrini laterali. Del resto, regga o meno il collegamento con la pala Fogg, resta certo che i due dipinti spettano allo stesso momento di una stessa mano.

E così sembrerebbe, per la definizione precisa della lunetta, bastare il nome sotto cui la pala Fogg è comunemente accettata, quello di Benvenuto di Giovanni, proposto, fra gli altri, dal Perkins ('Rassegna d'Arte senese', 1905, pag. 75) e dal Berenson; ma questa è un'opinione assai meno solida di quanto li per li non sembri. Essa è già stata infatti contraddetta da R. C. Morrison ('Art in America', 1931, pag. 140) e dal Prof. L. Venturi ('Italian Paintings in America', tav. 300), avanzando la paternità di Gerolamo di Benvenuto; una proposta che pienamente condivido. Decisivi i confronti fra la pala del Museo Americano (e di riflesso, la lunetta di Acquapendente) con la tavola del 1508 che di Gerolamo è nella Pinacoteca di Siena; confronti da cui risulta per i due pezzi una datazione non posteriore al 1505 all'incirca, proprio intorno agli anni in cui la chiesa di Sant'Agostino veniva restaurata. Insisto che, per quanto è della situazione storica dei due dipinti, essa quasi non muta dallo scambio dell'uno con l'altro nome, latori entrambi di un linguaggio così consenziente da raffigurare quasi la continuazione di una sola personalità. Mi sia però permesso di additare la eccellenza con cui il pittore (per me, ripeto, Gerolamo di Benvenuto) ha interpretato il tema 'padovano' della lunetta, e la sorvegliata vena lirica che informa questa castigatissima composizione: di una purezza casta e silente, anzi suggellata, in cui ogni passione è spenta nella rigorosa, quasi emblematica simmetria, che può far persino pensare ad una superficie musiva dell'alto Medioevo, dove l'astratto jeratismo ceda gradatamente all'umana inclinazione verso i fatti che sono la trama della vita di tutti noi.

Federico Zeri

Un Battistello ritrovato.

'Seguitando adunque Giovan Battista la maniera del Caravaggio e con essa le sozze forme d'ignobili naturali'¹ ci diede questo *Cristo e il Cireneo* [tavola 26]².

¹ B. De Dominici, *Vite dei pittori ecc.*, Napoli, 1743. Ed. cons.: Napoli, 1844, tomo III, pag. 42.

² Casale Monferrato, proprietà privata. Il dipinto (m. 1,58 × 1,93)

L'andata al Calvario avvenne in pieno mezzogiorno, ma *Battistello* qui la verità storica cede ad inoppugnabili ragioni pittoriche, a motivi 'di lume', ed il fatto è trasportato nella tarda sera: un'atmosfera verdastra, trasparente seppur quasi nera, dilaga dalle lontananze fino a lambire i piani più vicini. Dall'ombra emerge Cristo, caduto a ginocchi sotto una croce enorme, smunto fantasma in tunica livida, con uno sguardo d'intensità allucinante, ridotti come sono gli occhi a due cavità nere */tavola 27/*. Sospinta dalla pietà, la famigliola di Simone di Cirene gli si fa incontro. Un bagliore, illuminando il suppliziato e la povera gente che l'attornia, crea uno stupendo caso di lume laterale.

Nella viva luce squillano i colori: il bianco calcinoso del camice della donna vibra più alto accanto alla tonalità profonda del corpetto nero; il bronzo della schiena e dei piedi di Simone è interrotto dal rosso altissimo del panno che cinge i fianchi dell'uomo; ed il piccolo Rufo — 'che diventò più tardi persona insigne nella cristianità di Roma'¹ — è qui ancora uno scugnizzo in giubbetto biancastro, punteggiato di scuro, e calzoni color tabacco — prudenzialmente aperti — dal cui spacco pende uno straccio lurido di camicia */tavola 28/*.

Veramente vien fatto di dichiarare questa tela dipinta 'poche ore dopo gli originali del Caravaggio' e 'talmente vicina al maestro che invano si cercherebbe qualche cosa di simile tra i caravaggeschi romani. L'effetto monumentale della luce si allea, è una cosa sola con l'effetto monumentale della forma'. Sono parole del Longhi,² scritte a proposito del *San Pietro liberato dal carcere*, dipinto da Battistello per la chiesa del Monte della Misericordia, e considerato tra i quadri fondamentali del Caracciolo 'giovane'. Questo *Cristo e il Cireneo* è ancor superiore al dipinto napoletano, che pure gli è vicinissimo e che — a mio parere — fu eseguito immediatamente prima; nel quadro di Napoli mi pare sia evidente un certo contrasto tra un gusto 'caravaggesco' ancora acerbo ed il persistere di motivi più antichi, come la figura ignuda, reminiscenza d'una di quelle comparse acca-

è, nel complesso, ben conservato. Esistono alcuni ritocchi, ma sparsi e di poca entità. La testa del Cireneo è rientrata, ed il fondo è assai incupito. La tela, rifoderata nel secolo scorso, aveva già subito — un tempo certo assai antico — un taglio lungo la parte superiore, per l'altezza di circa 25 cm.; in seguito la parte tolta fu nuovamente rimessa a posto. A sinistra è una striscia, di 7 cm., forse non originale, certo ridipinta.

¹ G. Ricciotti, *Vita di Gesù*, Milano, 1941, pag. 734.

² Battistello, ne *'L'Arte'*, 1915, pagg. 58-75 e 120-137.

Battistello demiche isolate, che, da Raffaello in poi, non riescono a stare in piedi in un dipinto, e restano sedute, sdraiate o accoccolate a far da peso nel basso o da decorazione marginale.¹ Veramente la *Liberazione di S. Pietro* pare un quadro 'caravaggesco nell'intendimento... non nel risultato.'²

Che salto lo divide dal *Cristo e il Cireneo*! Il torso di Simone non è lontano, compositivamente, da quello del guerriero sdraiato del dipinto precedente, ma diversissima ne è la resa pittorica: insistenza di profili, di sapore ancor manieristico, nel quadro più antico; superficie ineguale, massa offerta a mutevole gioco di luci radenti e scavi d'ombre è la schiena del Cireneo. Altre parti dei due dipinti sono più simili, come le gambe ed i piedi — che tanto fastidio davano al De Dominici, 'sembrano di lavoratori de' campi' —; la mano dell'angelo è ripetuta, più morbida d'ombre, nella destra della moglie di Simone, ed è probabilmente una copia rovesciata della magnetica mano di Cristo nella *Vocazione* di S. Luigi dei Francesi; infine, l'ombra che fa parer vuote le occhiaie del guerriero addormentato, a destra della tela del *S. Pietro*, si riproduce con identico effetto — ma con quale diverso senso! — nel viso del Cristo caduto.

Un altro calzante riscontro è ancora da ricordare: tra il volto d'uomo — quello fra la moglie del Cireneo e la donna velata — riassunto in tre colpi di luce, sull'occipite, sull'occhio e sul naso, e l'altro volto che appare nell'angolo superiore sinistro della tela di *Salomè* già passata da scuola sivigliana a copia dal Caracciolo (Longhi, Voss).³ Da ricordare, infine, la stretta somiglianza tra il volto della moglie del Cireneo ed il volto del *S. Sebastiano*, pubblicato dal Longhi nel 1927.

Ma l'opera del Caracciolo che più si avvicina al *Cristo e il Cireneo* è il *Miracolo di S. Antonio da Padova*, della chiesa napoletana di S. Giorgio dei Genovesi. L'uomo inginocchiato a sostenere le gambe del resuscitato fa riscontro quasi puntuale col Simone di Cirene; la mano dell'inquisitore occhialuto che controlla il miracolo ricorda quella del piccolo Rufo; ma, oltre ai minuti riscontri compositivi, balza evidente, tra le due opere, una serrata coerenza di linguaggio, una consonanza spirituale profonda, che le dichiarano nate nello stesso momento.

¹ A. De Rinaldis, *La pittura del Seicento nell'Italia meridionale*, Verona, 1929, pag. 5.

² Op. cit. a nota prec., pag. 4.

³ R. Longhi, *Un S. Tomaso del Velazquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600*, in *Vita Artistica*, anno II, n. 1, pag. 10. H. Voss, *Neues*

Mai più il Merisi sarà inteso con tale fedeltà e, nello stesso tempo, con tanta purezza e personalità di stile. Poiché è chiaro che qui non ci troviamo dinnanzi a qualche 'scimia del Caravaggio' ma dinnanzi ad un artista che dal Caravaggio trae vita, e vita propria. Battistello

Dubbi attributivi sull'opera non esistono. Oltre agli elementi di stile, un poco ci soccorre la scritta 'Del Caracciolo' ¹ che è stata riportata dalla prima tela sul rovescio della nuova tela con cui il quadro venne rifoderato molto tempo fa; la scritta originale era più larga e ancora trasparente. Ma più ci illuminano le lettere dipinte sopra un sasso, nell'angolo inferiore destro: 'GB. C.'.

Questa sigla è un poco diversa, e più chiara, di quella scoperta sul dipinto di Brera, *Cristo e la Samaritana*, che servì al Voss per dare a Battistello un gruppo di bellissime incisioni, prima attribuite ad Annibale Caracci e per assegnargli, inoltre, il dipinto con i SS. *Cosma e Damiano* ² recante anche esso una sigla identica a quella di Brera. La differenza tra la prima sigla e queste ultime si può facilmente spiegare pensando che queste appartengono ad opere assai più tarde: nulla infatti impedisce di supporre che l'artista abbia mutato il modo di firmare.

La data del *Cristo e il Cireneo* deve cadere in un tempo molto vicino allo scadere del primo decennio del secolo, meglio prima che dopo, poichè si tratta di un dipinto di così vivo caravaggismo da far pensare che il Merisi, da poco doveva esser partito, se pur non vi si trovava ancora, quando 'grandemente era cresciuto il grido... e grandemente suonava la di lui fama' ³

Dopo che il Voss ⁴ ed il Longhi ⁵ espunsero dal primo catalogo dell'artista, redatto trentacinque anni or sono, ⁶ parecchie delle opere attribuite a Battistello 'giovane', tra il 1607 ed il '14, — e tra i quadri concordemente espunti sono quelli di Vienna, che erano parsi fondamentali — il periodo

zum Schaffen des Giovanni Battista Caracciolo, in *Jahrb. d. preuss. Kunstsamml.*, 1927, XLVIII, pagg. 131-138.

¹ Alla scritta sottostà una croce, sovrastante a sua volta le lettere 'M. A. D.'.

² Berlino, Kaiser Friedrich Museum.

³ De Dominici; v. nota 1, di pag. 50.

⁴ V. nota 3, di pag. 52.

⁵ *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in 'Proporzioni', 1943 I, pagg. 44-45 e figg. 14 e 27.

⁶ V. nota 2, di pag. 51.

Battistello di più puro caravaggismo del grande napoletano rimaneva intessuto su trama troppo rada. Ora questo *Cristo e il Cireneo* ne infittisce non poco le fila, tanto che lo si può dichiarare un incunabolo prezioso per la storia del caravaggismo napoletano.

Ancora nel 1929, Aldo de Rinaldis, forse reso incredulo dalle troppe lacune presenti nel primo periodo del Caracciolo, scriveva che 'v'era una evidente antinomia tra le premesse culturali del Battistello e il plasticismo realizzato in funzione esclusiva della luce, come fu inteso dal Caravaggio; e non v'è quadro, reputabile con qualche sicurezza del pittore napoletano, che in verità non manifesti un caravaggismo generico soltanto e illusorio.¹ Del che è luminosa smentita, col *Miracolo di S. Antonio*, anche questo dipinto, che dimostra quanto sia stata indiscutibilmente profonda l'emozione caravaggesca del Caracciolo.

Roberto Carità

ANTOLOGIA DI CRITICI:

Dai 'Passages' di HENRI MICHAUX.

Alle sue scritture geniali, Henri Michaux, in questi ultimi anni, ha talora alternato una emissione di segni a matita, a penna, o di colate di acquarello che sembra versare il troppono pieno della sua ebullizione poetica in traccie, almeno, prefigurative; non senza contatti coll'automatismo surrealistico e, di qui, con l' 'art brut' tra preistorico, infantile e analfabetico, rilanciato con certo spirito critico da Dubuffet. Che così stiano le cose e che questi effetti marginali del grande poeta francese siano grumi di necessaria, sincera impurità che attendono la naturale proliferazione ritmica in cellule letterarie, mi pare chiarito anche da alcuni passi relativi all'arte che l'autore stesso e l'editore (cui siamo obbligatissimi) ci consentono di estrarre, appunto, dai recenti 'Passages' (N. R. F., Le Point du Jour, 1950); volumetto di, chiamiamole, curiosità poetico-critiche (Michaux evade felicemente da ogni classifica che non sia molle e impugnabile e il prefatore Bertelé si appella giustamente a Baudelaire). Quei passi non toccano soltanto il fatto personale del poeta, coinvolgono uno strato abbastanza esteso dell'arte moderna e perciò potranno rendere servizio prezioso a molta critica professionale, oggi, come sempre, nell'imbarazzo. Per gli italiani sarà poi curioso rilevare, da una nota del 'passage' 'Peindre', una ironica svagatura sull'arte degli odori e dei rumori di futuristica buona memoria; ma si veda, per favore, con che doti di levitazione vi si libri l'autogiro di Michaux, 'pegaso fumista'...

r. l.

Da *Enfants* (1938).

L'enfant avance dans le monde des masses qui partout s'expriment, avance, risque un frêle signe. Première tête

¹ Vedi nota 1, di pag. 52.

dessinée par l'enfant, si légère, d'une si fine charpente! *Michaux*
 Quatre menus fils, un trait qui ailleurs sera jambe ou bras ou mât de navire, ovale qui est bouche comme œil, et ce signe, c'est la tentative la plus jeune et la plus vieille de l'humanité, celle d'une langue idéographique, la seule langue vraiment universelle que chaque enfant partout réinvente.

Louis XIII, à huit ans, fait un dessin semblable à celui que fait le fils d'un cannibale néo-calédonien. A huit ans, il a l'âge de l'humanité, il a au moins deux cent cinquante mille ans. Quelques années après il les a perdus, il n'a plus que trente et un ans, il est devenu un individu, il n'est plus qu'un roi de France, impasse dont il ne sortit jamais. Qu'est-ce qui est pire que d'être achevé?

Da Combat contre l'espace (1945).

Depuis plus d'un demi-siècle, l'état de guerre existe en peinture.

Allons-nous enfin avoir la Paix?

Non! Pas question de paix. Nous sommes inépuisables en expériences.

La peinture est la Drosophilia de l'artiste et vous n'êtes pas prêts de voir la fin de ses formes monstrueuses et expérimentales. On peut compter sur les peintres comme sur les généticiens.

Mais n'a-t-on pas déjà décomposé tout le décomposable, secoué le secouable, les formes, la lumière, les couleurs?

Non. Il reste nombre d'éléments... et l'espace. Il y a quelque chose de tabou du côté 'espace'. On n'y touchera donc jamais? Semblablement les écrivains les plus destructeurs, comme s'ils craignaient de perdre tout support, laissèrent toujours la syntaxe intouchée.

Les plus terroristes des peintres n'osent violenter l'espace. Quand ils s'en occupèrent, ce fut sans s'en rendre compte et plutôt pour le boucher. Dans un tableau cubiste, c'est bien connu, on n'y voit pas à plus de trois mètres. Et même les Klee, quand ils ne sont pas aériens, sont bouchés.

Serait-ce qu'on vit en cellules, et comme des myopes?

Si cela fut, c'est sûrement passé. Voyages, sports, cinéma, photographie, aviation, camping, courses, tous les excitants de la 'Vie Moderne' appellent au dehors. Ils sont dans le camp ou dans le rappel des grands espaces.

Pourquoi tant d'espace d'un côté et si peu de l'autre, je veux dire dans les tableaux, où il ennuie mortellement et

Michaux fait tristement pompier? Tandis que notre espace réel est le lieu des 'vacances', le lieu de la liberté des mouvements, des courses, de la vitesse, du sans-façon, celui de la perspective italienne est exactement le contraire, c'est-à-dire le lieu des contraintes, véritable pénitencier, inventé par un pion, hélas géomètre. Couvent surveillé par le Destin.

Pour retrouver un espace dégagé, où l'on se sente libre, il faut aller aux peintures rupestres?

Qu'y a-t-il de plus vivant que les troupeaux et les ensembles que l'on y voit, où une gardienne de vaches est beaucoup trop grande pour la place qu'elle occupe (ou trop petite), où un animal est sûrement trop clair pour la distance où il se trouve (mais c'est comme lorsqu'on regarde avec prédilection un objet distant et qu'on le détache et qu'on le rapproche mentalement pour en mieux jouir)?

Qui ne voit que c'est précisément pour avoir été observés 'selon la vue de l'esprit' qu'ils apparaissent véritablement baignés dans l'Espace, alors que selon notre perspective, malgré leurs mouvements, ils apparaîtraient misérablement rétrécis et cloués sur un petit coin d'horizon.

Qui ne voit que, nous aussi, nous ne pouvons trouver l'espace qu'à la condition d'abandonner le nôtre, notre perspective de carcan?

P... fait un visage en soudant une demi-face à un profil, visage deux fois plus vivant que le réel.

Cette synthèse, type de celles que nous faisons à chaque instant dans la réalité, à mi-chemin entre le jugement et les images associées, est également applicable à l'espace.

En soudant avec l'à-propos et le magnétisme convenable l'éloigné et le plus proche, le haut et le bas, ce qui est vu comme en plongée et ce qui est vu de face, ce qui est vu en coin et ce qui est comme au bout du nez, en jouant sur les inégalement distants comme sur les soufflets d'un accordéon, nous fondrons les tueuses géométries, nous briserons ce frêle et dur triangle qui se perd au loin avec les choses que nous désirions voir et l'espace redeviendra ce qu'il était, un immense rendez-vous de cent espaces qui baignent les uns dans les autres et où baignent avec nous les objets et les êtres.

Non, l'espace n'est pas plus immuable ni plus insaisissable ou intouchable que les autres Dieux. C'est une grenouille qui attend nos terribles et subtils instruments.

Déjà quelques peintres commencent leurs opérations de tortionnaires.

Allons, ayez confiance, une nouvelle guerre se prépare.

Da Peindre.

Michaux

Ceux qui ont déjà une forme se cristallisent grâce à la peinture. Ceux qui n'ont pas encore de forme naissent grâce à la peinture.

TCHOU KING-YUAN.

Le déplacement des activités créatrices est un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire.

Étrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de la tête, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connexion plutôt). On change de gare de triage quand on se met à peindre.

La fabrique à mots (mots-pensées, mots-images, mots-émotions, mots-motricité) disparaît, se noie vertigineusement et si simplement. Elle n'y est plus. Le bourgeonnement s'arrête. Nuit. Mort locale. Plus d'envie, d'appétit parleur. La partie de la tête qui s'y trouvait la plus intéressée, se refroidit¹. C'est une expérience surprenante.

Et quel repos!

Étrange émotion. On retrouve le monde par une autre fenêtre. Comme un enfant, il faut apprendre à marcher. On ne sait rien. On bourdonne de questions. On essaie constamment de deviner... de prévoir...

Nouvelles difficultés. Nouvelles tentations.

Tout art a sa tentation propre et ses cadeaux². Il n'y a qu'à laisser venir, laisser faire.

Pour le moment je peins sur des fonds noirs, herméti-

¹ Les veines saillantes de la tempe gauche et, de ce côté, la chaleur au front sont réduites, ont presque disparu (1950).

² Un romancier me dit un jour, se croyant profond: 'J'ai remarqué qu'il n'y a pas de descriptions d'odeurs dans vos livres. Étrange... Vous avez donc peu d'odorat.' Quelle conclusion! Moi qui suis un supplicié par le nez... Il y a des pays, des régions, des villes que je fuis à cause de l'odeur. J'oserais à peine avouer comment, avec des parfums seuls, des lieux et des personnes m'ont envoûté, asservi. (C'est par le goudron que je revois tel port, qu'aucune photo ne ressusciterait.)

Mais en écrire, non. Écrire des odeurs est trop long, trop indirect, trop peu efficace. Il est vain d'essayer. C'est d'un autre art.

Mais qu'on me donne un appareil à émettre des odeurs et à les faire vite disparaître, vous verrez si je reste passif, vous verrez comme j'en ai plein l'horizon, d'odeurs, et me vengerai en accents odorants de tous les fumiers du monde qui m'ont fait souffrir ma vie durant, on verra comme c'est resté en moi, vraiment, je n'attends que l'appareil, je me charge de l'invasion. Bien plus que par n'importe quel moyen (sauf peut-être par un orchestre de bruits, autre appareil que j'attends pour faire 'mes preuves') il me semble que je restituerais ce que par écrits ou dessins je n'arrive jamais à faire sourdre.

Michaux quement noirs. Le noir est ma boule de cristal. Du noir seul, je vois de la vie sortir.

Da: *En pensant au phénomène de la peinture* (1946).

La volonté, mort de l'Art.

Dessinez sans intention particulière, griffonnez machinalement, il apparaît presque toujours sur le papier des visages.

Menant une excessive vie faciale, on est aussi dans une perpétuelle fièvre de visages.

Dès que je prends un crayon, un pinceau, il m'en vient sur le papier l'un après l'autre dix, quinze, vingt. Et sauvages la plupart.

Est-ce moi, tous ces visages? Sont-ce d'autres? De quels fonds venus?

Ne seraient-ils pas simplement la conscience de ma propre tête réfléchissante? (Grimaces d'un visage second, de même que l'homme adulte qui souffre a cessé par pudeur de pleurer dans le malheur pour être plus souffrant dans le fond, de même il aurait cessé de grimacer pour devenir intérieurement plus grimaçant.) Derrière le visage aux traits immobiles, déserté, devenu simple masque, un autre visage supérieurement mobile bouillonne, se contracte, mijote dans un insupportable paroxysme. Derrière les traits figés, cherchant désespérément une issue, les expressions comme une bande de chiens hurleurs...

Du pinceau et tant bien que mal, en taches noires, voilà qu'ils s'écoulent: ils se libèrent.

On est surpris les premières fois.

Faces de perdus, de criminels parfois, ni connues ni absolument étrangères non plus (étrange, lointaine correspondance!)... Visages des personnalités sacrifiées, des 'moi' que la vie, la volonté, l'ambition, le goût de la rectitude et de la cohérence étouffa, tua. Visages qui réparaitront jusqu'à la fin (c'est si dur d'étouffer, de noyer définitivement).

Visages de l'enfance, des peurs de l'enfance dont on a perdu plus la trame et l'objet que le souvenir, visages qui ne croient pas que tout a été réglé par le passage à l'âge adulte, qui craignent encore l'affreux retour.

Visages de la volonté peut-être qui toujours nous devance et tend à préformer toute chose: Visages aussi de la recherche et du désir.

Ou sorte d'épiphénomène de la pensée (un des nombreux que l'effort pensant ne peut s'interdire de provoquer, quoique

parfaitement inutile à l'intellection, mais dont on ne peut pas plus s'empêcher que de faire de vains gestes au téléphone)... comme si l'on formait constamment en soi un visage fluide, idéalement plastique et malléable, qui se formerait et se déformerait correspondément aux idées et aux impressions qu'elles modèlent par automatisme en une instantanée synthèse, à longueur de journée et en quelque sorte cinématographiquement.

Foule infinie: notre clan.

Ce n'est pas dans la glace qu'il faut se considérer.

Hommes, regardez-vous dans le papier.

...Si je peins des têtes affolées, ce n'est pas que je sois affolé dans ces moments, ou que je me propose de m'affoler parce que pour une raison ou une autre, ça me plairait. Je commence au contraire le plus souvent dans le calme et déterminé à procéder avec calme, mais ou le papier boit trop vite, ou une tache imprévue s'est formée, ou un accident d'ordre matériel est survenu, quoi qu'il en soit, l'affolement (sentiment dans ma tendance, quoique je le tiennne en respect dans l'ordinaire de la vie), l'affolement donc de voir le papier boire trop vite, ou la tache m'éloigner de mon dessein, cet affolement trouve en moi presque aussitôt l'écho de mille affolements, sortis de mon passé pas trop heureux. Résonance bientôt croissante avec les nouvelles 'erreurs matérielles' que je commets dans mon énervement, et les ratures dont je ne peux m'empêcher, résonance immense et maintenant débordante de toutes parts.

Mon âme affolée perdant de vue son premier sujet se reconnaît tout à coup dans le papier noirci, reconnaît la tête affolée qui nous correspond, il n'y a plus qu'à appuyer un trait par-ci par-là. Et voilà une tête faite, bien malgré moi expressive, et tout autre que je ne la voyais d'abord.

Un portrait est un compromis entre les lignes de forces de la tête du dessinateur et la tête du dessiné.

Le trajet définitif est le résultat de la lutte. Certains trajets renforcés, d'autres annulés, quelques-uns détournés.

Je voudrais pouvoir dessiner les effluves qui circulent entre les personnes.

J'aimerais aussi peindre l'homme en dehors de lui, peindre son espace.

Le meilleur de lui qui est hors de lui, pourquoi ne serait-il pas picturalement communicable?

Michaux Dans la joie, l'enthousiasme, l'amour, l'élan combatif, l'exaltation de groupe, il est hors de lui. C'est là qu'il faudrait le peindre. Même sa méfiance est autour de lui.

L'homme le plus réservé se fait encore un bain des alentours.

Que serait un 'chez soi', des murs, si on ne s'y répandait vraiment?

Da: *Lecture* (1950).

Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique.

Tout différent le tableau : immédiat, total. A gauche, aussi, à droite, en profondeur, à volonté.

Pas de trajet, mille trajets, et les pauses sont pas indiquées. Dès qu'on le désire, le tableau à nouveau, entier. Dans un instant, tout est là. Tout, mais rien n'est connu encore. C'est ici qu'il faut commencer à LIRE.

Aventure peu recherchée, quoique pour tous. Tous peuvent lire un tableau, ont matière à y trouver (et à des mois de distance matières nouvelles) tous, les respectueux, les généreux, les insolents, les fidèles à leur tête, les perdus dans leur sang, les labos à pipette, ceux pour qui un trait est comme un saumon à tirer de l'eau, et tout chien rencontré, chien à mettre sur la table d'opération en vue d'étudier ses réflexes, ceux qui préfèrent jouer avec le chien, le connaître en s'y reconnaissant, ceux qui dans autrui ne font jamais ripaille que d'eux-mêmes, enfin ceux qui voient surtout la Grande Marée, porteuse à la fois de la peinture, du peintre, du pays, du climat, du milieu, de l'époque entière et de ses facteurs, des événements encore sourds et d'autres qui déjà se mettent à sonner furieusement de la cloche.

Oui, tous ont quelque chose pour eux dans la toile, même les propres à rien, qui y laissent simplement tourner leurs ailes de moulin, sans faire vraiment la différence, mais elle existe et combien instructive.

Que l'on n'attende pas trop toutefois. C'est le moment. Il n'y a pas encore de règles. Mais elles ne sauraient tarder...

Da: *Observations* (1950).

Poussées.

L'écriture pousse en vous plutôt le mythomane, la musique plutôt le sentimental, les beaux-arts, l'amateur des formes.

On peut ne pas se laisser pousser. Mais la poussée est Michaux là et, jusqu'à présent, une orange a plus de facilité à paraître dans un tableau que dans une fugue.

La succession, la construction-destruction est appréciée en musique. Il y a plusieurs genres musicaux qui y gagnent leur réputation.

Mais si un architecte construit un château, en le détruisant aussitôt après, même avec des gradations très savantes et originales dans la destruction et la ruine, personne n'appréciera. De même dans un tableau on a coutume, pauvrement, de se contenter de l'état final.

Aussi des artistes de génie existent peut-être, qu'on ne découvrira que par le cinéma, dans un nouveau genre d'architecture uniquement à filmer, artistes capables de monuments et d'œuvres inouïs 'dans le temps', défaits à mesure en de magnifiques 'retombées'. Des bâtisseurs viendront, de villes fantastiques, bientôt croulantes et retournées au néant, mais dont les passages resteront dans toutes les mémoires.

Les arts se plaisent encore beaucoup dans leurs servitudes.

ALCUNI PEZZI RARI

NELL'ANTOLOGIA DELLA CRITICA CARAVAGGESCA

(séguito)

1681 - F. BALDINUCCI - Notizie dei Professori del Disegno, Firenze, 1681.

È ormai il tempo 'europeo' delle sillogi di pittori di ogni nazione, già preluso nel '600 dal concetto universale romano-fiorentino, rilevato dallo Schlosser. Ed è bello che quasi contemporaneamente al tedesco Sandrart vi si provi anche un buono scrittore nostrano. S'intende che la traccia critica, nel caso del Caravaggio, è, manco a dirlo, l'aulico accomodato racconto del Bellori; ma il Baldinucci vi aggiunge da buon toscano il ricordo degli episodi tra il Caravaggio e i pittori fiorentini, come il Malvasia aveva atteso a quelli dov'erano di scena i bolognesi. Riproduciamo soltanto questa parte della biografia notando che se anche, in tutto o in parte, immaginari, gli episodi sono, almeno cronologicamente, a posto, in confronto agli svarioni ventennali del Passeri.

Edizione di Firenze del 1846, vol. III, p. 688: '... sarebbe egli [il Caravaggio] per ordinario stato fuggito da ogni persona, se non quanto da quelle di buon tratto piacevoli, e civili, era talora praticato per lo fine solamente di non averlo per nemico. Uno di questi fu il tanto costumato, e celebre artefice Lodovico Cigoli, che a tal fine solamente lasciò talora indurre ad essergli compagno alla taverna. Il cavalier Cristofano Roncalli dalle Ripomaranche, che dicesi fusse da lui affrontato e ferito, a cagione di certo sospetto, che egli ebbe, ch'egli avesse parlato meno che bene dell'opere sue, non volle con esso contestar lite; e il cavalier Domenico Passignani avendo sentito l'affronto fatto in pubblica chiesa di S. Pietro di Roma, d'avergli in tempo di sua assenza dal lavoro

sopra la bella tavola del San Pietro alla porta del tempio, fatto colla spada un lungo squarcio nella tenda, da cui veniva serrato il palco per veder quell'opera avanti tempo, senza alcun rispetto alla persona d'un suo buono allievo, che n'era rimasto alla cura, dissimulò il gran torto senza far parola.'

1688 - ANDRÉ FELIBIEN DES AVAUX - Entretiens sur les... plus excellens Peintres (ediz. di Trevoux, 1725, T. III).

L'atteggiamento, come è da aspettarsi, è quasi affatto 'belloriano'. Il biasimo stesso sulla 'Morte della Vergine' è desunto dal Bellori. Ma è interessante che rammentando l' 'Amor Vincitore' visto a Roma nel viaggio del 1648, e il giudizio negativo su di esso da parte del Poussin, il Félibien mostra di intendere tale giudizio, non già di accettarlo.

P. 187: 'Quant a ceux qui se sont arrêtez à copier la Nature telle qu'ils l'ont trouvée, vous pouvez observer dans les peintures de Michel-Ange de Caravage, de quelle sorte il l'a représentée. Vous verrez encore la difference qu'il y a entre ceux qui l'ont imité, et les autres Peintres qui se sont laissés emporter à leur propre génie.'

P. 191: 'Nous parlâmes hier des couleurs, des jours et des ombres. Considérez, je vous prie, de quelle sorte ces parties sont traitées différemment dans les tableaux du Titien, et dans ceux de Michel-Ange de Caravage. Voilà devant nous ceux du Titien dont je vous parlois, et que l'on estime des plus beaux qu'il ait faits: et voilà un peu plus bas un des plus achevez qui soit sorti des mains du Caravage, dans lequel il a représenté le trépas de la Vierge.

On ne peut pas dire que ce tableau ne soit peint avec une admirable conduite d'ombres et de lumières; qu'il n'y ait une rondeur et une force merveilleuse dans toutes les parties qui le composent: cependant je vous laisse à juger des tableaux de ces deux Maîtres.

Je voi bien, dit Pymandre, qu'il y a quelque chose de plus agréable dans ceux du Titien que dans celui du Caravage, où je ne trouve ni beauté, ni grace dans les figures.

Il n'y a rien, repartis-je, qu'un Peintre doive tant rechercher, que de rendre ses Ouvrages agréables; mais c'est ce que le Caravage n'a jamais fait. Considérez, s'il vous plaît, quel a été son talent. Il a peint avec une entente de couleurs et de lumières, aussi sçavante qu'aucun Peintre. Vous pouvez remarquer une vérité dans les figures et les autres choses qui les accompagnent, et l'on peut dire que la nature ne peut mieux être copiée que dans tout ce qu'il a peint. Mais il ne s'est jamais formé aucunes idées de lui-même. Il s'est rendu esclave de cette nature, et non pas imitateur des belles choses. Il n'a représenté que ce qui lui a paru devant les yeux, et s'est conduit avec si peu de jugement, qu'il n'a ni choisi le beau, ni fui ce qu'il a vû de laid. Il a peint également l'un et l'autre; et comme on rencontre rarement de beaux objets, et qu'on en rencontre souvent de difformes, il a aussi presque toujours représenté ce qui est de plus laid et de moins agréable. Ce tableau vous peut faire juger de ce que je dis. Il l'avoit fait pour mettre dans l'Eglise de la *Madon della Scala in Transtevere*; mais quelque estime qu'on eût pour les Ouvrages de ce Peintre, on ne put l'y souffrir. Le corps de la Vierge disposé avec si peu de bienséance, et qui paroît celui d'une femme noyée, ne semble pas assez noble pour représenter celui de la Mere de Dieu. On l'ôta de la place où il étoit; et le Duc de Mantouë l'ayant acheté, il a depuis passé en Angleterre, d'où il a été apporté ici.

Ce n'est pas seulement dans ce sujet, mais encore dans toutes les

autres histoires qu'il a traitées, qu'il n'a pensé ni à la noblesse, ni à la grandeur dont il devoit les accompagner. Il s'est contenté de mettre ensemble des figures; et quelque grande et noble que fût l'action qu'il vouloit peindre, il ne se servoit pour figurer des Héros ou de grands Personnages, que de faquins et de misérables mal faits, tels qu'il les rencontroit, sans pouvoir se détacher de la Nature pour la corriger, soit qu'il ne pût, ou ne se souciât pas de faire ni de beaux airs de tête, ni de belles expressions, ni de riches draperies, ni des accommodemens nécessaires à ce qu'il vouloit représenter. Il ne regardoit pas la beauté des jours qui devoient répandre une lumière agréable dans tout son Ouvrage; mais il choisissoit des lieux fermes pour avoir des lumières fortes, qui pussent servir à donner plus facilement du relief aux corps qui en seroient éclairés. Cependant, admirez, s'il vous plaît, le caprice de la fortune. Le Caravage a eû ses sectateurs. Manfrede et le Valentin, de qui vous pouvez aussi voir ici des tableaux, ont suivi sa manière. Je ne sçai s'il vous souvient d'un Amour que nous avons vû au Palais Justinien, qu'on regardoit comme un chef-d'oeuvre du Caravage, et qu'on estimoit des sommes immenses.

Il m'en souvient à présent, dit Pymandre, et que même M. Poussin nous en parloit un jour avec grand mépris.

M. Poussin, lui repartis-je, ne pouvoit rien souffrir du Caravage, et disoit qu'il étoit venu au monde pour détruire la Peinture. Mais il ne faut pas s'étonner de l'aversion qu'il avoit pour lui. Car si le Poussin cherchoit la noblesse dans ses sujets, le Caravage se laissoit emporter à la vérité du naturel tel qu'il le voyoit: ainsi ils étoient bien opposés l'un à l'autre.

Cependant si l'on considère en particulier ce qui dépend de l'Art de peindre, on verra que Michel-Ange de Caravage l'avoit tout entier; j'entends l'Art d'imiter ce qu'il avoit devant les yeux. En voyant le portrait qu'il a fait du Grand-Maître de Malthe, qui est dans le Cabinet du Roi, vous avouerez qu'on ne peut jamais rien faire de plus beau, parce que comme il n'avoit à faire qu'un portrait, il a imité si parfaitement la Nature, qu'il n'a rien laissé à y désirer.

Mais cette partie de bien peindre les corps tels qu'on les voit, n'est pas ce qui fait entièrement les grands Peintres: il y en a encore d'autres qui la doivent accompagner, et que l'on admire bien davantage.

(continua)

APPUNTI

Da tre documentari, *De Renoir à Picasso*, *Guernica* e *Visite à Picasso*, *Picasso* la Cinecultura ha cavato fuori un filmetto intitolato semplicemente *Picasso* che gira nelle poche, benemerite sale date agli spettacoli documentari, e con molto successo, pare, e si capisce. Chi non sa di Picasso, almeno per la colomba?

Dei tre cortometraggi il primo e l'ultimo hanno una pretesa didattica e l'ultimo, vedremo, non manca di efficacia per la presenza in campo del maestro stesso. Il secondo è invece una contaminazione fra parole, musica e immagini a scopo propagandistico, e sia pure nobilmente propagandistico: le lasse ritmiche di Eluard, doppiate da una dolente e indignata voce di donna, i suggestivi interventi di rumori e musica, rumori come musica e musica come rumori, quelle rare, fulminee testate di giornali, vanno benissimo. Ma perché poi ridurre la grande macchina pitto-

Picasso ricca di Picasso, torturata già sino all'estremo, ma nel monumentale limite di quiete d'ogni opera figurativa, a una funzione tanto bassamente esistenziale? Con quella lampadina centro spaziale e drammatico della composizione quasi come nei sublimi esperimenti ottici del rinascimento, accesa e spenta invece per alternate immissioni e interruzioni di corrente provocate dalle bombe tedesche, nella fattispecie dal montaggio. Il deprecato metodo, a brevetto nostrano, per animare la pittura nel senso che sono animati i *cartoni* di Topolino e Paperino, è portato qui al parossismo, e beato chi ancora ci si diverte.

Prima s'erano mostrate opere di Renoir e Seurat individuati come pittori della sensualità e della cerebralità, poi di Picasso, pittore della passionalità. Schemi dunque, e implacabili, alla base, seguiti da una confusione indicibile: non da una linea storica, una data, un tentativo di vederci chiaro. Così il pre-Picasso che a Parigi, appena *apprenti sorcier*, segue da vicino il contemporaneo Toulouse-Lautrec è mischiato al Picasso ormai stregone di tre cotte che si muove predando d'ogni parte.

Finalmente la visita al maestro ci compensa delle occasioni perdute nelle sequenze precedenti. Entra in scena il vecchio uomo mediterraneo a dipingere con un grosso pennello su una parete di vetro, e quando ha finito si affaccia fra i suoi segni con un'aria fra furba e malinconica, per ricominciare da capo subito dopo. E potrebbe continuare, all'infinito. Diventa come un'allegoria del suo lavoro, della sua creatività elusiva e perpetua. Non possiamo non seguirlo, finché il suo pennello si muove; e speriamo che il sale di Antibes ce lo conservi a lungo, il nostro vecchio Pablo.

Ma il patto col diavolo che gli ha dato una così tenace giovinezza non gli ha permesso mai una sosta, un riposo: quel tempo di umana riflessività, di ripiegamento interiore che ha fatto distillare a Seurat luce ed ombra tanto meditati sugli spazi della *Grande Jatte*, filare al semplice Augusto Renoir un sole così vero e arcano nei capelli sciolti delle *ignude*.

Attilio Bertolucci

LEON BATTISTA ALBERTI

Della pittura

Edizione critica a cura di LUIGI MALLÈ

(Raccolta di Fonti per la Storia dell'Arte diretta da Mario Salmi, vol. VII)
in 8°, pp. 172, L. 1000.

INTRODUZIONE: Spunti critici pre-Albertiani - Leon Battista Alberti e Firenze - Il 'Trattato della Pittura': la partizione generale in rapporto con la Poetica dell'antichità classica - La codificazione della Prospettiva - La pittura sintesi scientifico lirica di armonie - Umanesimo ed interiorità del pittore. - Leon Battista Alberti: DELLA PITTURA: Prologus, a Filippo di Ser Brunellesco. Libro primo (*tutto mathematico, dalle radici entro dalla Natura fa sorgiere questa leggiadra et nobilissima arte*) - Libro secondo (*pone l'arte in mano allo artefice distinguendo sue parti e tutto dimostrando*) - Libro terzo (*instituisce l'artefice quale et come possa et debba acquistare perfecta arte et notitia di tutta la pictura*). - APPENDICE: Questioni filologiche relative al trattato - La fortuna del Trattato attraverso i secoli. ELENCHI BIBLIOGRAFICI - INDICE DEI NOMI.

GIOVANNI BECATTI

Arte e gusto negli scrittori latini

in 8°, pp. VIII-500, LXXX tavv. f. t., rilegato in tela, sopraccoperta a colori.
L. 4000.

Il volume introduce il lettore nell'ambiente artistico di Roma antica, attraverso una raccolta ed un commento di tutti quei passi degli scrittori latini fino al terzo secolo d. C. che contengono accenni non solo ad artisti e ad opere d'arte, ma che riflettono anche il gusto, la cultura estetica, la posizione spirituale verso l'arte. L'opera costituisce un'utile premessa filologica allo studio dell'arte romana.

VLADIMIRO ARANGIO RUIZ

Umanità dell'arte

(Volume XIV della Biblioteca Sansoniana Critica) in 8°, pp. 160, L. 1000.

Tutti gli scritti raccolti in questo volume, concernenti problemi sempre attuali delle arti della parola e delle arti figurative, sono diretti ad un fine essenziale: combattere la separazione dell'artista dall'uomo, dell'arte dalla vita. La terza parte del volume è dedicata ad un lungo saggio su la pura visibilità e il formalismo, nella critica delle arti figurative.

ALESSANDRO MARABOTTINI

Giovanni da Milano

in 8°, pp. 128, XX tavv., L. 800.

Giovanni da Milano è artista di sommo rilievo per la storia della pittura lombarda ed è esempio tipico di quelle migrazioni d'arte da regione a regione che ruppero i particolarismi delle botteghe e delle scuole comunali, contribuendo ad un arricchimento nell'arte o, almeno, nella cultura e nel gusto.

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci

LA CAPANNA INDIANA

Poesie

PREMIO VIAREGGIO 1951

seguiranno

PIERO BIGONGIARI

IL SENSO DELLA LIRICA ITALIANA

e altri studi

M.me CALDERON DE LA BARCA

VITA AL MESSICO

a cura di EMILIO CECCHI

RACCONTI

di CARLO CASSOLA

ANNA E BRUNO

di ROMANO BILENCI

Romanzi di

C. E. GADDA e ANNA BANTI

e saggi di

GIANFRANCO CONTINI, HORACE WALPOLE

etc.

SANSONI FIRENZE